فصول
مجلة النقد الأدبي
مجلة علمية محكمة

الشعر العربي المعاصر

الجزء الثانى

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول
مجلة النقد الأدبي

● الأسعار في البلاد العربية :
الكويت ١٫٧٥٠ دينار ـ السعودية ٣٠ ريال ـ سوريا ١٣٣ ليرة ـ المغرب ٥٠ درهم ـ سلطنة عمان ٣ ريال ـ العراق ٢ دينار ـ لبنان ٥٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٣ دينار ـ الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال ـ الأردن ٢,٥ دينار ـ قطر ٣٠ ريال ـ غزة/ القدس ٢,٥٠ دولار ـ تونس ٥ دينار ـ الإمارات ٢٧ درهم ـ السودان ٦٧ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا ١,٧ دينار ـ دبي/ أبو ظبي ٣٠ درهم.

السعر: ثلاثة جنيهات

● الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشا + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولارا) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :
مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

ISSN 1110 - 0702

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

الشعر العربى المعاصر

الجزء الثانى

المجلد الخامس عشر
العدد الثالث
خريف ١٩٩٦

• فى هذا العدد

• مفتتح

• شاعرة نوبل

الشعر العربي المعاصر

مفتتح

نحتفى بالشعر لأننا نحتفى بالإبداع، ونحتفى بالإبداع لأننا نحتفى بالحياة فى تطلعها إلى الغد. والشعر فضاء الإبداع الأثير لأنه ينطوى على ما يصله بغيره من الفنون، فالصورة فيه تصله بفن الرسم الوصل الذى تقوم به عين المخيلة على مستوى البصر أو البصيرة، والإيقاع منه يصله بفن الموسيقى فى تجاوب النغم الذى يقوم على وحدة التنوع بما يؤكد حيوية الاستجابة، وتصله بنيته بالمعمار الوصل الذى يقلب السمع بصراً فى معنى الإيقاع، أو يقلب البصر سمعا فى دلالة التركيب، ويصله توتره بالدراما على أساس ما فيه من تصارع داخلى بين العناصر والمكونات؛ فكل قصيدة هى دراما صغيرة، فيما يقول الناقد كلينث بروكس، لأنها تقوم على صوت يحاور نفسه، أو «أنا» تحاور العالم فى حوارها مع نفسها. ويتضمن الشعر ، أخيرا، من عناصر السرد ما يصله بفن القص، على مستوى تجسيد الشخصية، أو التصوير الخاطف للأحداث والمشاهد. لذلك يذهب عدد غير قليل من النقاد إلى أن الشعر أقرب ما يكون إلى البللورة الإبداعية التى تنعكس عليها الفنون بقدر ما يجسّد الشعر بعض وجودها المتعدد الأبعاد.

وعندما نتحدث عن شعرنا العربى، تحديدا، فإننا نتحدث عن الحضور القديم الجديد لإبداع الحضارة العربية، تلك الحضارة التى وضعت الشعر فى مقدمة فنون القول، وجعلت منه فنها الأول، حين جعلت منه ديوان العرب الذى يجمع مآثرها ومفاخرها، معارفها ومداركها، تجاربها وأحداث حياتها، فكان الشعر علامة هذه الحضارة وسمة هويتها الإبداعية التى فاخرت بها غيرها من الأمم والحضارات. ولم يكن من قبيل المصادفة أن تربط الحضارة العربية بين الشعر ومعنى المعرفة التى تتجدد بها الحياة من ناحية، ومعنى الحكمة التى يعمر بها الكون من ناحية أخرى.

ومنذ أن تحدث الشعراء العرب القدماء عن الشعر الذى لولاه ما عرف طالبو المكارم معنى المكارم، والساعون وراء المجد معنى المجد، فإن الشعر يواصل حضوره الخلاّق فى الحياة العربية، ويواصل الشاعر العربى الحفاظ على النار المقدسة التى ورثها عن أسلافه، والتى ظل ينفخ فيها من روحه الخاص ما ظل يمنحها طابعها الجديد الفريد.

هكذا ظل الشعر العربى منطويا على المعنى الخلاّق للتقاليد التى وصلت اللاحق بالسابق وصل الإضافة التى لا تعنى الانقطاع الكامل عن الأصل، ووصل الحضور المتجدد الذى يتأبى على جمود التكرار ووخم التقليد. وكانت التقاليد الشعرية، فى هذا البعد، نقيض التقليد، والوجه الآخر من أوجه الابتداع الذى يقاوم الاتباع.

هكذا ظل الشعر العربى شبيها بروح المعرفة التى وصفها أحمد شوقى بأنها قديمة كشمس النهار جديدة كمصباحها الملتهب، لأنها تؤكد معنى الانفصال فى الاتصال، ومعنى الإضافة فى علاقة اللاحق بالسابق، ومعنى الحضور الذى هو توتر بالوعد. ولذلك فإننا عندما نحتفى بالشعر، فى سياقنا العربى، فإننا نحتفى بالإبداع القديم كشمس الوجود العربى، وبالإبداع الجديد المتجدد كمجلى الشمس المتغير فى كل صباح. هذا الحضور القديم الجديد، المتصل المنفصل، هو مفارقة الشعر العربى التى تجمع ما بين المؤتلف والمختلف، المتقارب والمتباعد، لأنها تجمع ما بين الأجيال والتيارات فى وحدة الحضور المتجدد للإبداع الذى لا يكف عن وعد المستقبل.

وما أحوجنا إلى تأكيد وعد المستقبل فى هذه الأعوام التى يحاول فيها البعض جذبنا إلى الماضى المتحجر على وجه التحديد. يحدونا فى هذا التأكيد الإيمان بمستقبل الشعر الذى هو إيمان بمستقبل العالم، وإيمان بقدرة الطاقة الإبداعية الخلاقة للإنسان على أن تفتح من آفاق الروح والوجدان ما يتوهج برغبة التجدد والتحول والتغير. ولأن هذه الرغبة هى علامة الحضور المتوثب بالوعد، فى الوعى الذى يتطلع كل ما فيه إلى الإمام، فإنها علامة الوجود الذى يتأبى على قصوره وعجزه، ويجاوز ثبات عناصره وجمود اتباعه، لينطلق فى الأفق اللامحدود من أحلام المستقبل.

وما أحوجنا، مرة أخرى، إلى تأكيد معنى المستقبل فى هذه السنوات التى نقترب فيها من بداية القرن الواحد والعشرين والألفية الثالثة من الميلاد، فنقترب من زمن متغير وإيقاع مختلف من إيقاعات البشرية، فى مسيرتها الطويلة وأحلامها العريضة. وحين نتطلع بالشعر، وبواسطة الشعر، إلى القرن الواحد والعشرين فإننا نتطلع إلى دور الإبداع الواعد فى عصر آخر من عصور العلم، وإلى دور الحدس الخلاّق الذى يصل ما بين العالم والشاعر فى الكشف عن المجهول والمسكوت عنه من فضاءات المعرفة فى عصر جديد لا نعرف كل ملامحه.

وبقدر ما كان سؤال الشعر يطرح نفسه على كل مرحلة من مراحل تطور البشرية وتقدمها، ومن ثم كل مرحلة من مراحل تطور العلم وتقدمه، فإن هذا السؤال يطرح نفسه علينا بقوة وإلحاح فى هذه السنوات، ويكتسب معنى جديدا مع اقترابنا السريع من أبواب عالم جديد يخايلنا دون أن نستعد له كل الاستعداد، أو حتى نتأهب عقليا وشعوريا بما يجعلنا جديرين باقتحامه أو الوصول إلى موضع الطليعة الواعدة منه.

وإذا كان سؤال المستقبل فى علاقته بالشعر، وسؤال الشعر فى علاقته بالمستقبل، يفرض علينا أن نعيد النظر فى الإجابات التى نمتلكها، خصوصا إجابات هؤلاء الذين ظلوا يدافعون عن الشعر، منذ أن طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته، فإن إعادة النظر تعنى التفكير الجذرى فى المشكلات التى لم تكن موجودة من قبل، والآفاق التى لم تكن معهودة. يؤكد ذلك أن العلاقة بين الأنواع الأدبية والفنية لم تعد محافظة على تراتبها الموروث، منذ أن تم خلخلة هذا التراتب ونقضه بمتغيرات التاريخ وتحولات الواقع. وهانحن نسمع، منذ سنوات، من يحدثنا عن زمن الرواية التى سرقت من الشعر شعريته، وتحولت بما سرقته من ناره المقدسة إلى شعر الدنيا الحديثة، وذلك منذ

أن أطلق نجيب محفوظ هذه التسمية على فن القصة فى مناظرته الشهيرة مع العقّاد فى الأربعينيات، ومنذ أن وجد ناقد جهير الصوت، مثل على الراعى، من المبررات ما يطلق به على الرواية لقب «ديوان العرب المحدثين». وها نحن نسمع، منذ سنوات، عن الذين يتحدثون عن خفوت صوت الشعر فى عصر المعلومات الذى أصبح أفق مجتمع ما بعد الصناعة، وعن الذين يصفون غربة الشاعر ووحدته وتوحّده فى عالم تخلى عن المكانة القديمة التى ظل يحتلها شاعر القبيلة، والتى ظل يحتلها الشاعر البطل، شبه الإله وشبه النبى، عالم لم يعد يقبل من الشاعر صورة الكائن الأثيرى الذى هبط الأرض كالشعاع السنى، بعصا ساحر وقلب نبى، وإنما يقبل صورة الكائن الذى يشبه غيره من الكائنات، فى نسبية القدرة ومعاناة العجز اليومىّ فى مواجهة مشكلات واقع إنسانى أكثر تعقيدا، واقع يتحول يوما بعد يوم إلى قرية كونية صغيرة على سبيل الحقيقة لا المجاز.

وإذا كان أدونيس قد سأل يوما: ماذا يفعل الشعر فى مدن تزدهى بجدبها؟ فإن السؤال نفسه يتكرر ملحاحا اليوم، ولكنه يقترن بغيره من عشرات الأسئلة عن ماذا يمكن أن يفعله الشعر فى عالم تغير فيه كل شئ، عالم سقطت فيها المطلقات، وتحطمت فيه الإمبراطوريات الشمولية، ويشهد أكبر الموجات الديموقراطية فى تاريخ البشرية، ويرقب أعظم الاختراعات العلمية، وأعلى درجات التقدم التكنولوجى، عالم يضع نفسه ويضع كل شئ فيه وكل شئ ورثه موضع المساءلة التى لا تعرف برد اليقين ولا راحة الإجابة المطلقة.

وإذا كان نموذج الشاعر البطل المنقذ المخلص، شبيه الآلهة الوثنية، المتنبئ، قد تخلى عن موضعه لنموذج أكثر تواضعا بما لايقاس، وأكثر إنسانية بما لا يغيب عن الإدراك، فإن نموذج الشاعر الجديد أصبح قرين المتسائل الذى يعرف أن السؤال أهم من الإجابة فى كثير من الأحيان، وأن الشك علامة العافية فى كل الأحوال، وأن البحث الذى لا يكف عن توليد السؤال من السؤال هو سر الحضور المتجدد للإبداع، فى زمن لا يكف فيه كل شئ عن التغير. وبالقدر نفسه، فإن نموذج الشاعر الجديد أصبح قرين المتشائل الذى يمزج التفاؤل بالتشاؤم، مدركا أنه يعيش فى مفرق الفصول، فى وقت يتوتر ما بين النقائض توتره ما بين الرماد والورد، الموت والميلاد، الماضى والمستقبل، وقت هو زمن رمادى لا يسمح بحدية الألوان أو المشاعر أو الانفعالات، أو جذرية الحقائق والأفكار التى لا تعرف النقض؛ فكل مافى هذا الزمن قابل للنقض، قابل لأن يغدو موضعا للسؤال الذى لا يجد إجابة عنه سوى سؤال آخر لا يجد إجابة سوى السؤال المولّد للسؤال.

ذلك هو الواقع الذى يواجهه الشعر الآن، فى تحوله صوب المستقبل، وفى حلمه بالمستقبل، وهو واقع ليس فيه من يقين سوى يقين القدرة على طرح السؤال الذى لا يكف عن توليد الأسئلة عن ماذا يمكن أن يفعله الشعر فى عصر انقلب فيه كل شئ رأسا على عقب، وامتلكت الإنسانية فيه إمكانات وقدرات ومعارف وعلوم لم يسبق لها أن تخيلتها على هذا النحو قط.

رئيس التحرير

اللحظة الراهنة للشعر

شعر اللحظة الراهنة*

كمال أبو ديب**

ـ ١ ـ

فى مثل مشهور فى النحو العربى تنجلى علاقة جوهرية الأهمية بالنسبة إلى البحث الذى أسعى إلى كتابته (هل تعنى أنك لم تكتبه بعد؟ لكنك مدعو إلى مؤتمر، وينبغى أن تكون قد كتبت بحثك قبل الحضور ـ أعرف، لكننى، كما قلت، أسعى إلى كتابته، وقد أنجزه وأنا أقدمه لهم الآن). المثل هو: «هذا جحر ضبٍّ خربٍ» الذى تحرك فيه ضب بالكسر لسبب واضح هو أنها فى موضع إضافة جحر إليها، ثم تحرك فيه خرب بالكسر أيضا، لكن لسبب غير واضح تماما؛ أى دون أن تكون فى موقع يقتضى بجلاء تحريكها بالكسر. بل إن موقعها فى الحقيقة يقتضى تحريكها بالضم لأنها صفة لـ «جحر»، وجحر مرفوعة لأنها خبر المبتدأ، ومع ذلك فإن خرب لا تحرك بما تفرضه العلاقات الدلالية التى تربطها بما يسبقها من مكونات لغوية، بل تحرك بفاعلية قوة خارقة لا تنبع من نحو اللغة ومقتضياته، بل من موقعها التركيبى الفيزيائى، من نحو الحياة ـ الثقافة والقيم والعلاقات الاجتماعية ورؤيا الإنسان لنفسه وللآخر: تلك القوة الخارقة الفيزيائية هى قوة الجوار أو المجاورة. ولقد حدد ابن جنى، وغيره من النحاة، هذه القوة اللا ـ نصية اللا ـ لغوية بأنها مما يقتضيه الجوار، لا على المستوى اللغوى بل فى فضاء آخر تماما لا علاقة له بالعبارة اللغوية، هو فضاء الحياة الحقيقية، حياة الإنسان فى المجتمع الذى يعيش فيه: فالجوار الذى يعنيه ابن جنى، هو الجوار المكانى بين البشر أنفسهم؛ أى وجود الإنسان جارا لإنسان آخر. ويعلل ابن جنى ذلك كله بإيضاح الأهمية القصوى للجار فى الحياة العربية، مقدما لفتة بارعة تنتمى إلى مجال ما نسميه الآن «علم اجتماع اللغة» أو اللسانيات الاجتماعية socio - linguistics فى النص

* هذا المقال بحث شارك به الناقد فى مهرجان القاهرة للشعر العربى ١٩٩٣.

** أستاذ الأدب العربى، جامعة لندن.

القصير التالى، مثلا، يفجأنا سؤال فورى: ما العلاقات التى تربط بين مكونات البنية على مستوياتها المتعددة: البنى التركيبية التى تندرج فيها العلامات اللغوية، والبنية الكلية التى تندرج فيها الوحدات الدلالية الكبرى؟ هو ذا النص:

معاصرة

هاهم أحبائى
يهشون جرادة التعب
ويهيئون خبزهم للمناوشة
....
وكان جدى يقول:
لا تبنوا لى هرما...
ولا مراثى
واغرقوا جثتى
باللبلاب
وصياح الديكة.
١٩٩١/١١/٦

ومن الشيق فعلا أن هذا النص مسبوق بلوحة فنية ثم بعنوان على صفحة مستقلة، وأنه مؤرخ بدقة (حميده عبدالله حميده «وداعا لمسافة ما، كتاب الأربعائيون، ط١ «الإسكندرية،١٩٩٢، ص٤٣). ومن الأشيق الحرص التام على التوثيق الدقيق لكل شئ من رسم الغلاف إلى المطبعة ورقم الإيداع وسعر الكتاب إلخ. غير أن هذه الدقة التى تتجلى على مستوى معين من العمل لا تتوفر فى النص على مستويات تشكله الدلالى وبنيته. فالقسم الأول من النص يمثل نموذجا لما أسميته فى دراسة مفصلة «إشكالية الدلالة فى قصيدة الحداثة». إن التعبير «هاهم أحبائى» ذو دلالة واضحة، لكن ما يليه لا يملك دلالة محددة أو قابلة للتحديد بالطريقة التى يتحدد بها التعبير الأول، فما أولا جرادة التعب؟ ثم كيف يهش الإنسان جرادة التعب؟ ثم ما دلالة أن يهش الإنسان جرادة التعب؟ وما دلالة إغراق الجثة باللبلاب وصياح الديكة، فى الحركة الثانية من النص؟ لكن على مستوى آخر ما علاقة القسم الأول من النص بالقسم الثانى؟ وبالأحرى، هل يحق لنا أن نعامل ما يقع بعد؛ بوصفه قسمًا ثانيا من النص الواحد؟ أم أننا أمام شيئين مستقلين وضعا لسبب لا نعرفه على صفحة واحدة، تماما كما وضع العنوان على صفحة مستقلة، لسبب لا نعرفه؟ أم أن الأمر أمر تشكيل فقط؛ تشكيل لاعلاقة له ببنية دلالية لنص بل هو علاقة بين البياض والسواد الموجودين أمامنا فى فضاء الصفحتين؟ ما الآلية التى نستطيع بها أن نجيب عن هذه الأسئلة؟ هل نفرض بصورة سلطوية على ماهو أمامنا أن يكون نصا ذا بنية موحدة، ثم نقول إنه لا يملك بنية موحدة؟ أم نقرأه بوصفه وحدتين منطوقتين مستقلتين يجمعهما فضاء واحد لا أكثر، وقد يشتقان تجاورهما من علاقات تضاد بينهما لامن علاقات تواشج وترابط وتنام عضوى؟ أم نقول إنه تشكيل صرف؟

ها أنذا قد استخدمت كلمة، وسأقول بعد قليل مصطلحا، كنت قد استخدمتها فى مكان ما من هذا النص، لكن لماذا أقول كنت قد استخدمتها ولا أقول فقط استخدمتها؟ لماذا ينزلق ذهنى ثانية إلى تأسيس سياق زمنى تاريخى يصر على ترتيب الأشياء ترتيبا زمنيا وكأنه يسعى إلى تنسيقها بشكل ما؟ فلأقل إذن أستخدمها فى مكان آخر من هذا النص هى كلمة «تجاور». إن ما هو أمامنا هو وجود لمكونات بل لعناصر فى حالة من المجاورة، وكدت أقول فقط ثم توقفت؛ لأن «فقط» تتضمن أن هذا لا يكفى وأن ثمة نقصا، ثمة شيئا لم يكتمل بعد، وما أسعى إلى قوله ضد هذه الـ «فقط». إن ما أمامنا هو وجود تجاورى لعناصر، وإن جماليات ما أمامنا هى جماليات التجاور ـ المجاورة، وهى جماليات جديدة تحتاج إلى نمط من التأمل جديد لاكتناهها والتمتع بها. إنها جماليات تنقض أو توجد فى فضاء لا علاقة له بفضاء جماليات الوحدة. أليس كل شئ فى الوجود متجاورا والوحدة التى نفرضها عليه فعل إيديولوجى صرف؟ هل نحن ـ الموجودين فى هذه القاعة ـ «وحدة كلية»؟

وهل العناصر الهندسية موحدة أم متجاورة؟ هل ينبع الجمال من الوحدة أم التجاور؟ أذكر أن جابر عصفور كتب مرة كتابا اسمه (المرايا المتجاورة) فهل المرايا المتجاورة أقل قدرة على خلق جماليات من المرايا المتوحدة؟ كيف تتوحد المرايا؟ ها أنذا أرى ابن جنى و«جحر ضب خرب» فأقترح

أننا بحاجة إلى تأسيس جماليات المجاورة ، بدلا من جماليات المشابهة والانصهار والوحدة . ويبدو لى أن عبقرية الفن العربى عبرت عن نفسها تماما بلغة المجاورة لا الانصهار، وأن قانون المجاورة هو الذى يتخلل الإبداعية العربية. وها هو نص لشاب سكندرى فى عام الرب المبارك١٩٩٢ بموضع نفسه إلى جوار نص لبيد الجاهلى الذى يشكل ،كما قلت ، بنية مفتوحة العلاقات فيها علاقات جوار لا انصهار، أوليس وجود أحبائى الذين يهشون على جراد التعب فى فضاء مجاور لفضاء جدى الذى كان يقول «لا تبنوا لى هرما» منبعا لجماليات لا تحتاج إلى فاعليات الانصهار من أجل أن تكتسب مشروعية كافة لجعلها محورا لعمل نقدى مجدد لنفسه ومنطلقاته التصورية ؟

فى عدد من الدراسات التى أنجزتها خلال السنوات السابقة ،كانت تبرز إشكاليات متعددة لم يكن يبدو لى أننى قادر على معالجتها بالمناهج النقدية المتوفرة لى. وكان ذلك يتم فى سياق سعيى إلى تأسيس شعريات جديدة تستقى مكوناتها من الكتابة الإبداعية العربية، خلال زمن يبدأ مع بزوغ الانفجار الحداثى الأول ويستمر عبر تحولات الحداثة حتى بزوغ الانفجار الحداثى الثالث. وقد تمثل هذا السعى فى دراسات تم نشرها من مثل «التجسيد الأيقونى» و «الواحد المتعدد »إلى «لغة الغياب» و(فى الشعرية) ، وفى دراسات كتبت ونشرت بالإنجليزية وقدمت فى مؤتمرات لكنها لم تنشر بالعربية بعد، وهى تندرج فى كتابى الجديدين من مثل:

- Oppositions,Contradictions, Negations, Self
- Modern Arabic poetry and the Fragmentation of Text

وفى دراسة سبقتها بسنوات نشرت بالإنجليزية، وظهرت ترجمة عربية لها هى:

Cultural Creation in A Fragmented Society

وكان بين أبرز الإشكاليات التى واجهتنى جدوى الجماليات النابعة من مفهوم الوحدة والخيال الانصهارى الذى وصفه كولردج وصفا جذابا فى أوج الانتفاضة الرومانتيكية ، ثم دخل منذ ذلك الوقت فى جوهر تصورنا لا طبيعة العمل الإبداعى وحسب بل وظيفة الفن فى الوجود الإنسانى أيضا، وتحول إلى مصدر أسمى للقيمة. وفى مراحل مبكرة من عملى بدأت أعبر عن موقف متشكك بل رافض أحيانا للوحدة وجماليات الوحدة ، وأدعو إلى السعى لاكتشاف جماليات التشظى واللاتناغم، مدعيا أن جماليات الوحدة تتجذر أصلا فى رؤيا رومانسية صوفية للإنسان والطبيعة والماوراء، وزاعما أن هذه الرؤيا قد انهارت ولم تعد تصوغ موقف الإنسان المعاصر من الوجود أو من الآخر أو من نفسه أو من العمل الإبداعى ذاته، لا على مستوى التلقى ولا على مستوى الإنتاج.

وحين نتأمل الكتابة العربية المعاصرة نكتشف أن أحد أهم المفاهيم التى لعبت دورا أساسيا فى مختلف مراحل ما أسميته «الانفجار الحداثى» كان مفهوم الوحدة بصيغه المختلفة . فلقد كان بين مرتكزات نقد مدرسة الديوان لشوقى مفهوم «الوحدة العضوية»، وكان بين منطلقات الكتابة الجبرانية والنعيمية مفهوم الوحدة فى العالم أو وحدة الوجود. أما فى الانفجار الحداثى الثانى فقد شغل مفهوم الوحدة مكانة مركزية تماما تجلت فى أبهى صورة لها فى سعى جيل كامل من المبدعين إلى إنتاج نصوص تمتلك وحدة عميقة. كذلك تجلت مركزية مفهوم الوحدة فى تنظير المنظرين والشعراء معا للحداثة الشعرية خاصة فى مرحلتها التكوينية، كما فعل أدونيس مثلا، وفى تأثير هذا التنظير على أعمال كتاب وشعراء لا يحصون. وسأستغنى ، باقتباس تحديد أدونيس للوحدة بوصفها شرطا محددا للشعر الحديث، عن الاقتباسات المسهبة التى يمكن أن تدرج فى هذا السياق. يقول أدونيس فى مقالة مشهورة اعتبرت فى آنها بيانا أساسيا للحداثة ما يلى:

تستند الحركة الجديدة فى الشعر العربى إلى الأسس التى نفصلها فى النقاط التالية:

أولا ـ الناحية الفنية: القصيدة العربية القديمة مجموعة أبيات ؛ أى مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخلى، تلتمس

جماليتها فى جمالية البيت المفرد. مقابل هذه القصيدة العربية القديمة ، تنهض القصيدة الجديدة (وهى) وحدة متماسكة، حية، متنوعة وهى تنقد ككل لا يتجزأ، شكلا ومضمونا.. وفى حين لا يتطلب إدراك الشكل فى القصيدة القديمة جهدا، فإن إدراكه فى القصيدة الجديدة يتطلب وعيا شعريا كبيرا يتناول معرفة الأجزاء فى مادة القصيدة، وعلاقات هذه الأجزاء بعضها بالبعض الآخر، وائتلافها فيما بينها ووحدتها. ومن لا قدرة له على هذا الإدراك لا يقدر أن يفهم القصيدة الجديدة ولا الأشكال الشعرية الجديدة (زمن الشعر / دارالعودة، ١٩٧٢/ ٤٥ـ٤٦).

ولقد حدث تشابك تام بين فضاءات الكتابة النقدية والكتابة الإبداعية فى الشعر والنثر بخصوص مركزية الوحدة فى مقولات الحداثة وإنجازاتها الفنية. ثم ازدحمت المكتبة العربية بأبحاث تسعى إلى كشف وحدة العمل الأدبى المعاصر وسرعان ما اتخذت هذه الاندفاعة مسارا استرجاعيا، فانصبت الدراسات على الشعر القديم محاولة أن تثبت أن نصوصه هى أيضا تتمتع بوحدة من النمط الذى حدده كولردج أو من أنماط أكثر دخولا حتى من ذلك فى مفهوم الوحدة .

ودارت معارك حقيقية حول مسألة الوحدة بين من أنكروا وجود الوحدة فى الشعر القديم، معتبرين عدم توفرها نقيصة فيه، ومن أنكروا وجود الوحدة من منطلق رفض إخضاع التراث الشعرى لمقولات مستوردة أجنبية وحديثة، ومن زعموا أنهم استطاعوا أن يكشفوا وجود الوحدة فى الشعر القديم ويثبتوا بذلك فضيلة عليا له يتغنى النقد الحديث بها ويعتبرها سمة من سمات الحداثة المتفوقة والخيال الخلاق. وشارك فى هذا الجدال عشرات، ابتداء من طه حسين وانتهاء بنقاد اللحظة الراهنة، وأخص بالذكر منهم الآن رجلا أستطيع أن أزعم ، دون تواضع ، أننى أملك قدرا لا بأس به من المعرفة بعمله هو كمال أبو ديب.

ـ ٢ ـ

غير أن أحدا فيما أعلم لم يتساءل عن مشروعية الجماليات النابعة من مقولة الوحدة أو يكشف طبيعتها التاريخية (أو تاريخانيتها) ، وبالتالى نسبية القيمة ومفهوم القيمة المتضمنين فيها والمشتقين منها. لقد دخلت مقولة الوحدة الثقافة العربية لابسة حلة المطلق التصورى والنقدى، واستمرت طوال هذه العقود لابسة حلة المطلق التصورى والنقدى، وهى لاتزال لابسة حلة المطلق النقدى مع أنها لم تعد تحتل المكانة ذاتها على المستوى الإبداعى الأدبى.

بلى، إن شيئا بالغ الأهمية قد حدث خلال هذا الثبات المفهومى دون أن يتنبه إليه الكثيرون: هو أن العمل الإبداعى نفسه لم يعد يفصح عن إيمان بالوحدة، ولم يعد موحدا أو مجسدا لرؤيا توحيدية، بل أصبح متشظيا متفتتا يشف عن رؤيا تفتيتية، إن شف عن رؤيا على الإطلاق. كذلك حدث شئ بالغ الأهمية فى العالم نفسه: هو أن الوحدة انهارت، وتشظت المقولات القائمة على الوحدة ابتداء بالهيجلية وانتهاء بالصوفيات المعاصرة، مرورا بالعقائديات الكبرى (كيف تقول ذلك والكثيرون يرون ما حدث انتصارا لعقائدية قديمة هى الرأسمالية؟) . ومن الضرورى هنا أن أشير إلى أن انتصاب مقولة الوحدة راية خفاقة فى مجالات الكتابة العربية يتزامن، أو يسبق قليلا ، انتصاب مقولة الوحدة راية خفاقة فى الحياة السياسية والفكر السياسى العربيين، ومن الشيق والدال جدا أن عددا من المبشرين بالوحدة كانوا ينتمون إلى كلا عالمى الإبداع الكتابى والابتداع السياسى فى المرحلة الحاسمة لبزوغ مفهوم الوحدة واللهفة لتحققها وتحقيقها فى الحياة العربية والإنتاج الإبداعى العربى.

تتضمن جماليات المجاورة طبعيا ما سأسميه الآن جماليات اللقطة وجماليات اللفتة. أما الأولى، فإنها تتمثل فى نمط من التناول الشيعرى يحل العين محل الأنا تماما، ويعتبر اللقطة البصرية تكوينا جماليا مكتفيا بذاته فى غنى عن استدخال الذات المحللة أو المعلقة أو المنفعلة ؛ أى إنه يقف نقيضا للتناول الرومانسى. وسأمثل على هذا النهج بالحضور البصرى التالى الذى يشكله نص محمد متولى:

قمر ضال

الشاطىء خال
إلا من طفلين
يرقبان القمر فى حسرة
بعد أن أفلت خيطه
من أيديهما.

ولا شك أن بعضكم سينبرى بسرعة ليقول إن هذه اللقطة مسروقة من قصيدة تى.إى.هيوم (T.E.Hulme) كنت قد اقتبستها شخصيا فى كتابى عن الجرجانى، غير أن هذا لايعنينى فى قليل أو كثير، وبين نصوص متولى عدد كبير من مثل هذه اللقطات البصرية. ولكثيرين غيره نصوص تجسد هذا النزوع نحو الصورة البصرية، دون أن يكون ذلك طابعا سائدا لشعرهم. هوذا نص استثنائى لعادل محمود : (الكرمل، ٤٨ـ٤٩، ١٩٩٣، ص ص٢٢٢ـ٢٢٣):

فى المساء

قميص مفتوح
أبيض
وأحمر
وبضعة خطوط زرقاء
نظيف
وقديم
ورائحته طيبة

قميص متروك على سياج تحت الشمس، وتحت ضوء القمر، يتغلى، وحيدا، من بقايا كلام قديم.

....

قميص
وحيد
على سياج
بعيد، قليلا، تماما، عن
مدى الأصابع.
قميص:
كلما هب المساء
من حوله...
فيه...
ترامى فى الهواء
حفيف صاحبه القديم!

ومن الجلى، أن هذا النص يقدم نموذجا جيدا لقصيدة اللفتة إضافة إلى كونه نصا بصريا جميلا.

لكن نصوص متولى تقدم نماذج جيدة أيضا على قصيدة اللفتة ، وإن كانت بعض أفضل نماذج اللفتة توجد فى نصوص شاعرين آخرين : هما : حسين درويش وإبراهيم الحسين. وهذان نصان للأول:

صديقى الطيب عبود

فى الشارع الممتد التقينا..
تعانقنا طويلا
تعاتبنا قليلا
تواعدنا على لقيا
فى المساء..
مساء التقينا فى الصحيفة
أنا فى صفحة التعارف
هو فى صفحة الوفيات.. قبل الحرب، بعد الحرب/ ١٣

نصر

لم يتذمر الجنرال من وحدته..
لكنه حشا غليونه
بالنياشين..
فتبخرت رائحة الحرب. قبل الحرب/ ١٤

وهو ذا نص للثاني.

فخاخ

مرات عديدة
وفجأة

يرى مشنوقا
يتدلى من سقف القصيدة
(إبراهيم الحسين، قصائد، الأربعائيون ع٣ـ٤/شتاء ١٩٩٢)

ـ ٣ ـ

تعبر جماليات التجاور عن نفسها في تجليات متنوعة متضاربة ومتعددة يجمعها أمر ناظم واحد هو التشكل في فضاء لايشكل بنية متواشجة متكاملة موحدة (بفتح الحاء المشددة وكسرها) كما كانت البنية في شعر الحداثة المنصرم المتعصي. وبهذا المعنى يخلق النص الشعرى بنية لا مبنينة تتنازعها اتجاهات متضاربة نحو التعصى من جهة، ونحو التناثر دون تعص على الصفحة من جهة أخرى. وتتغلب في هذا النزاع قوى التناثر واللاتعصى، إذ إن الميل إلى التعصى يبدو شكليا صرفا، ينتج من وضع المكونات النصية معا على الصفحة في فضاء واحد، أما الميل إلى التناثر فإنه حقيقى عميق يتمثل على مستوى النسيج الحقيقى للنص. أو ليس ذلك بالضبط ما يحدث في العالم خارج النص - يفعمم الصوت المرائى؟ أولا يسود وهم التوحد شكليا فقط وعلى مستوى الفضاء الجغرافى، فيما تمزق قوى التناثر العالم والأشياء والعربان كلهم على مستوى العمق؟ لا أعرف، يرد كما ل أبو ديب، فلقد اختلطت الأمور اختلاط الطير على إبراهيم، بل قل اختلاط اليقين على إبراهيم فقولك الأول ليس مقايسة دقيقة. لكنها مقايسة تتهاوى بينها العلاقات كما تتهاوى في مقايسات شعر اللحظة الراهنة، استمع إلى هذا القول لمنذر عامر:

من غير المعقول أن يكون الجسد هو ذاك الذى
نعرفه،وإلا مامعنى الجنون، إذن؟

وقل لى ما العلاقة بين مقدمة هذا الكلام، كما يقول المناطقة، ونتيجته؟ ماعلاقة ألا يكون معقولا أن يكون الجسد هو ذاك بمعنى الجنون؟ ترى كيف يسقط المعنى في الجنون وهو يتساءل عن معنى الجنون بلغة لا تربط بين سؤال وجواب ربطا عاقلا بل عقليا ينبغى أن تقول. أقول حسنا.

فلنعد إلى تجليات التجاور: إن بينها هذا الميل الجديد إلى تركيب نصوص تنشر في مجلات أو كتب دفعة واحدة، أى معا لكنها تمثل سلس.. لا خطأ أن تقول سلسلة لأن بين أجزاء السلسلة ما يشدها ويربطها، قل متواليات قد تكون ذات عناوين مستقلة وقد تستخدم علامات انفصال وتوال واستقلالية، دون أن تكون لها عناوين وليس بينها جميعا ما يفسر الدافع إلى نشرها معا سوى أن يكون الأمر هذا الولع الغامض الجديد بالتجاور الذى لا ترابط أو تواشج فيه. انظر الآن إلى هذه المترابطات التى تستخدم مؤشرا هو الدائرة الصغيرة في بداية كل منها تعبيرا عن انفصاليتها (وما يلى بعضها فقط وهى كثيرة فراجعها في **الكرمل**، ع ٤٨ ـ٤٩، ١٩٩٣، ص ص:٢٤٣ ـ ٢٤٨):

نيران ليلية/ فضاءات مؤنثة

نيران ليلية
○ قافية بيضاء حين أتفرد بى.
○ طقس ممطر يغيرنى كلية.
طقسى اليوم يغير كل الفصول.
○ سكون الليل ينغى ضجيجى،
ليتبعنى حتى اشتعال الفجر بنا.
○ فوضاى أنثى اختلطت عليها احتمالات
الوجود،
○ فى ذكرى ميلادها الخامس عشر
○ لأنها تحاول المسافة المرعبة،
يستبد صراخ صامت في شمس أيامى،
وينهبنى الصقيع.

بل إن عنوان هذا النص نفسه تعبير عن هذا النزوع التجاورى نيران ليلية/ فضاءات مؤنثة، دون أن تكون ثمة روابط خفية بين النيران الليلية والفضاءات المؤنثة، كما كان يمكن أن يكون في نص شعرى كتب بعنوان كهذا في شعر الحداثة المنصرم.

ـ ٤ ـ

موت الانفعالية

يرافق حلول العين محل الأنا انحسار لجماليات الانفعال والشعور وبروز للذهنية التى تمتلك سمة أساسية هى البراعة والحذلقة وما يقترب من الكلبية (cynicism). فى مثل هذه النصوص يتبلور موقف من أشياء ترتبط فى التراث الشعرى أو فى الثقافة بمواقف وجودية عميقة أو تتواشج بالمقدس أو بالمحرم هو أقرب إلى السخرية أو الكلبية أو المفارقة اللاذعة. وبين من يمثلون مثل هذا الموقف (محمد متولى) الذى يجرد المعطى عن وقار تناوله السائد وجديته وخطورته ويبرزه فى إهاب ما يثير السخرية أو ما يسلى لا أكثر. ولعل أفضل تجل لهذا النمط من التعامل أن يكون تعامله مع الموت الذى تشكل حوله فى التراث العربى تاريخ معقد من الاستجابات الرصينة الوجودية؛ هوذا:

الإله الذى ـ بمنتهى الود ـ
يحتضن قفاى خصيته الوحيدة
حين يدلى ساقية الخشبيتين
علي كتفى
رأيته يخرج لى لسانه من ساعة الحائط
معلنا ـ بشماتة صديق ـ
انتهاء الأجل.
حدث ذات مرة أن .. (ص٣٦)

إن تعرية المقدس من قدسيته والأسطورى من أساطيريته اتجاه جوهرى فى شعر الحداثية الراهن. ولذلك يستحق نشاطا نقديا متعمقا يكتنه أبعاده ويشكل منها مكونات جمالية جديدة تنضم إلى جماليات الحداثية الأخرى . وسأكتفى بمثلين آخرين أحدهما اقتبسته فى سياق آخر وهو يمثل الذهنية وموت الانفعالية فى دوره الجديد الآن، والثانى ينزع القداسة عن الشهداء ولغة السياسة السائدة:

صديقى الطيب عبود

فى الشارع الممتد التقينا..
تعانقنا طويلا
تعاتبنا قليلا
تواعدنا على لقيا
فى المساء..
مساء التقينا فى الصحيفة
أنا فى صفحة التعارف
هو في صفحة الوفيات.. قبل الحرب، بعد الحرب/١٣
دقيقة صمت
من أجل ملايين الشهداء
صمت قصير
نتذكر خلاله
مواعيد السماء
وباقى أيام العطل القادمة ..

حسين درويش، قبل الحرب/١٥

وبلغة أكثر وضوحا فى انتهاكها للمقدس يكتب يحيى حسن جابر:

صور تذكارية للحرب

الحرب ضيقة ثقيلة الظل
تفرض طرائفها السخيفة
كموت الأصدقاء مثلا
أنا القروى المهذب
اعذرونى
لا أستطيع طردها خارج سهرتنا

(بحيرة المصل،٣٢)

بل إن هذا النمط من الانتهاك ليتخذ شكلا آخر يبلغ أحيانا درجة الإرعابى البشع الملفع بالمفارقة اللاذعة الكالحة:

قررت أمى أخيرا
إذا دخل الصاروخ مطبخنا
ستنقره وتسقطه فى طنجرة الكوسى

تطبخه مع أرز الشظايا

وكمشة من صنوبر أصابعنا

وستدعو المحاربين

إلى أشهى وليمة.

وبمصطلحات أخرى، يمكن أن نقول إن تحولا جوهريا قد طرأ على الشعر يتمثل في الانتقال من الرؤيا الضدية المفارقية للعالم التي تتسم بالجدية والحس المأساوي الفجائعي إلى رؤيا ضدية مفارقية لاذعة تسربلها تهكمية جارحة بين العبث والتشفي، بإدراك التناقضات الجوهرية في الوجود الإنساني والبنى الاجتماعية والثقافية السائدة. وقد تكون هذه الرؤية/ الرؤيا جديدة تماما على الكتابة العربية التي عرفت نماذج متفاوتة من السخرية والهزل والتهكم والمزاح والهجاء، لكنها في تقديري لم تعرف هذا النمط من الحساسية اللذوعية المتشفية إلا في لمحات نادرة، قد يكون بينها مواقف في منامات الوهراني وبعض شعر أبي العلاء المعري.

ـ ٥ ـ

وفي محاولة أولى لتفسير ما يحدث سأقوم بعمل يجسد النقيض التام لطبيعة ما أفسره. وهو، أي عملي، محاولة لتفسير ما سأزعم أنه ابتعاد عن التفسير. إن حلول العين محل الأنا يمثل انعداما لامتلاك العالم وفقدانا للرغبة بالتفسير أو القدرة عليه ـ وذلك وجه من وجوه سقوط الإيديولوجيا لأن كل تفسير في النهاية تعبير عن تملك إيديولوجي للمفسر. الكتابة الآن تنأى عن التفسير لأنها تشعر أنها لا تمتلك العالم إيديولوجيا، وترى العالم مغلقا غير قابل للإدراك. من هنا، ينأى النقد أيضا عن التفسير ويصبح تفكيكا أو تشريحا؛ ولذلك قلت إن ما أقوم به من محاولة للتفسير مناقض لروح ما أتناوله بالدراسة في نأيه التام عن التفسير.

وانهيار المركز ليس حالة من حالات النص المفرد وحسب، بل حالة من حالات عمل الفنان كله. لم يعد للعمل أو الإنتاج مركز أو بؤرة يفيض منها، بل أصبحت سمة الإنتاج تنوعه وتناثره وتعدد أنماطه. ذلك لأن الرؤية والإيديولوجيا انهارتا وانهارت معهما الذات. هناك موت لمفهوم الذات وللأسلوب الخاص المتميز، وللمركز. إن قصائد محمد متولي هي تشكيلة من نصوص لا روابط بينها؛ أي أنها لا تملك وشائج أو وحدة داخلية ولا تجسد نظاما. هكذا نكون أمام انهيار الوحدة على مستوى بنية النص المفرد، وعلى مستوى إنتاج الشاعر الكامل. وبمعنى ما، فإننا بذلك نواجه حالة تنقض التصور المركزي في عمل لوسيان جولدمان بأكمله، هي حالة غياب ما يسميه جولدمان «رؤيا العالم» وهي رؤية فئة أو مجموعة اجتماعية (تمييزا لها عن مفهوم الطبقة عند كارل ماركس) يصل بها عمل الفنان الذي ينتمي إلى هذه الفئة ذروة تماسكها وانسجامها. كيفما نظرنا إلى عمل أدونيس أو عبدالصبور أو حاوي أو السياب أو البياتي أو درويش أو الماغوط فإننا نستطيع استخلاص رؤية مركزية أو عدد محدود من البؤر المركزية لعالمهم الشعري، ونستطيع أن نكتشف سمات أسلوب فردي متميز. كما نستطيع أن نجتلي ما أسميته في دراسات أخرى «بنية معرفية» يفيض منها العمل أو ينتز. أما لدى متولي، فإن النصوص تتراوح بين المنفجر عاطفيا (السنتمنتالي)، والجاف جفاف رمال الهجير، والسريالي، والكلبي، واللقطة العابرة، واللفتة الذكية (كما تتعدد وتتنوع المصادر المكانية والثقافية واللغوية لنصوصه ـ من الكريسماس إلى عبارات بالإنجليزية إلى لغة المسيحية إلى الغرب والمكان المحلي). بكلمات أخرى، نحن أمام إلغاء للذات وشعر لا يصدر عن ذات تعاني العالم، بل يصدر عن معاينة خارجية للعالم أو ذات لا مركز لها، ذات متشظية. ومن منظور آخر، بوسع المرء أن يعاين هذا التشظي للذات وغياب المركز الذي يسمها بوصفها تجسيدا للتعدد، ونكون في هذا المنظور في مواجهة ما يمكن أن نسميه تعدد الذات أو تعدد الأصوات المنبثقة من الذات الواحدة وقد انهارت واحديتها.

ـ ٦ ـ

ولقد كان بين التجليات البارزة لانهيارالعضوية والنمو العضوي انهيار التاريخ وحدوث قطيعة حقيقية من النمط الذي كنت قد وصفته في «الحداثة/ السلطة/ النص». إن

الذات «الآن، ذات لا تصدر عن وعي للتاريخ أو هوس به أو حتى انشغال به؛ وحين يبرز الزمن مكونا تجريبيا فإنه ليس الزمن ـ التاريخ بل زمن الماضي الشخصي الفردي للذات. بكلمات أخرى، لا يتجسد انهيار حس التنامي العضوي بالإشارة إلى المستقبل فقط وموت مفهوم الحركة الغائية المجسدة لحركة التقدم بل بالإشارة إلى الماضي أيضا ـ الشعر الآن هو شعر اللحظة الراهنة، ومن وجوه ذلك التركيز على البرهة وإنتاج القصيدة البرهية. والبرهيةلا تمثل احتفاء بالحاضر (كما هو شعر أبي نواس مثلا الذي صدر عن رفض للماضي من أجل الحاضر)، بل شعر الذات التي لا يشرنقها وعي تاريخي ولا تفهم اللحظة الحاضرة باعتبارها وليدة التاريخ ـ كما كان شعر الحداثة في تحولها الثاني ـ بل تحسها لحظة منقطعة قائمة في ما يكاد يكون انقطاعا زمنيا كليا عن نهر الزمن المتدفق. إن حاوي وعبدالصبور وأدونيس ودرويش وغيرهم يملكون وعيا تاريخيا بهذا المعنى، ولقد كان أحد مكونات مشروعهم الحداثي إعادة صهر التاريخ وصياغته ضمن مسرد كلي جديد. أما الشعر الآن فإنه ينتسج خارج فضاء التاريخ أو مشيحا عنه، كما هو شعر محمد متولي مثلا، أو يملك ماضيا شخصيا فقط كما هو شعر أمجد ناصر. وهو شعر لحظة راهنة لذات تعاين العالم معاينة ذهنية بارعة، أو تتأمل تناقضاته ومفارقاته بوعي انفصامي، أو تستبطنه بهدوء رفيق، أو لذات منكسرة في عالم من الأحلام الجافة، كما هو شعر خالد بدر الذي يندب الحاضر في النصوص التالية بصورة نموذجية تمثل موقف زرافات ووحدانا كاملين (لاحظوا أنني لا أقول جيل بأكمله لأن مفهوم الجيل يمثل نقضا لواقع المنتجين للكتابة الآن، فهم لا يشكلون وحدة أو كينونة متواشجة على أي مستوى من المستويات زمنيا كان أو فنيا، بل يحضرون حضورا تجاوريا خالصا):

يوم وآخر

هذا كاف لأعترف بضعفي أمام خيول النهار الناهضة من الموت، حقب الأحلام انقضت وبقاياي ظلت مغلولة إلى يوم ذابل آخر (الليل/١٥)

ليس سوى ...

يدلف إلى فراشه بحثا عن ثياب الأحلام لقد برد الليل وابيضت الأشباح ما عاد في السواحل أمواج تسمع ولا بحارة يشربون الشاي قرب القوارب ليس سوى قمر جاف وأحلام بائتة (الليل/١٦)

وحين يتبلور وعي للزمن فإنه يبدو مما يدرج الماضي والمستقبل في لجة الحاضر القاتلة. خالد بدر أيضا:

وصول

الكأس الوحيدة ماذا تنتظر لم يأت السامري الذي أرقب . عليّ إذن الوصول إلى عتبة الأحلام البعيدة حيث يتراقص تذكار الأزمنة الماضية جنبا إلى جنب مع اللحظة الغارقة في بحيرة الأسى هذه (بدر/٢١)

بهذا المعنى، يبدو شعر اللحظة الراهنة وكأنه يعيش في حاضر لانهائي ـ حاضر من تيه قد يبحث الشاعر عن مخرج منه وقد لا يبحث. إنه تيه خالد بدر من جديد:

في لجة

تاه في لجة
تاه في لجة
تاه
تاه
تاه
من يهبه اسطرلاب
وحمامة. (الليل/٢٠)

لكنه، أيضا، تيه جيل سابق تشكل في حياض مغايرة، وأقحم في المطهر فاختنق في غياهبه. من هنا القدر المشترك مع لغة الشعر الذي أصفه هنا. وانظروا، مثلا، قصائد ياسين طه حافظ الجديدة: (في الخرائب حلية ذهب)، وزارة الثقافة بغداد، ١٩٩٢.

ـ ٧ ـ

يتشكل هذا الشعر فى حوض جماليات جديدة بين سماتها تدمير الطاقات البلاغية للغة والإيقاع والطاقات العاطفية للكلمات ومفهوم التعبير عن.. وبينها تجريد اللغة الشعرية من إهاب جمالياتها المألوفة، باستثناء شئ واحد هو الصورة الشعرية وبشكل خاص الاستعارة الصادمة والصورة الفاضحة. ويبرع فى تقديم الصورة الفاضحة محمد متولى خاصة. هى ذى بعض صوره:

مترنحا ينزف البيانو مقطوعة قد تذيب الجليد
الكريستالى الذى عشش فى إصبعه الحجري،
بينما أكتب ثديا يترنح من بركة حتى السديم،
دفئا فى حلة أرجوانية يستوعب لغة الأفق ولا
تعزفه العذراء.

الموسيقى .. خلفية لا أكثر

غرف ضبابية وبطل يرسم الإناث أعضاء تناسلية.

(حدث ذات مرة أن، منشورات رياض الريس، لندن ١٩٩٣، ص٩).

الإله الذى ـ بمنتهى الود ـ
يحتضن قفاى خصيته الوحيدة
حين يدلى ساقيه الخشبيتين
على كتفى.

ـ ٨ ـ

كل ما قدمته ألوان فى فضاء أولى سماته التنوع والاختلاف وتعدد الأصوات والتعارض والمطابقات وصعوبة تبلور خيوط موحدة منتظمة جامعة. وبدلا من قسر المادة على الخضوع لاستنباطات محاور وسمات متخللة، سأعدد بعض النماذج التى أجدها فى هذا الشعر، واضعا إياها فى فضاء تتجاور فيه ، دون أن تتواشج أو تتلاحم أو تتوحد:

شعر الصفاء اللغوى والفقرة الإيقاعية المسبوكة بعناية والقلق الميتافيزيقى (وأحيانا الوجد/ الوصال الصوفى): نورى الجراح ـ قاسم حداد ـ عبدالمنعم رمضان ـ أحمد طه ـ إدريس عيسى ـ إبراهيم الجرادى إلى حد ما ـ فرج العشه ـ أسامة سعيد ـ وفى زمن ما بول شاؤول.

شعر شيئنة الإنسان وأنسنة الأشياء وتشابك الفضاءات بينهما: عباس بيضون ـ بسام حجار ـ يحى جابر خاصة.

شعر التشابك الاختلاطى وانهيار المعقولية والممكنية والنزوع السريالى ـ كثيرون؛ من بينهم قاسم حداد، ويحى جابر وعبدالكريم الرازحى، وعبد اللطيف الربيع ، ومحمد عيد إبراهيم وفتحى عبدالله، ورفعت سلام.

شعر الماضى الشخصى وإعادة ابتكار الماضى: أمجد ناصر.

شعر جغرافيا الذاكرة المتوهجة بأشياء ووجوه وأسماء وحيوانات ولغات وتفاصيل تنتمى إلى الغرائبى والعجائبى والغريب ـ المدهش والهامشى الذى يحول إلى مركزى: سليم بركات.

شعر الغياب والفقدان والأشياء نصف المحتجبة وأمور كثيرة أخرى : عباس بيضون ـ نورى الجراح ـ عبده وازن.

شعر الومضة الذهنية البارعة والتعليل التخييلى/ قاسم حداد وكثيرون بينهم : عبدالكريم الرازحى، وعبد اللطيف الربيع ورفعت سلام.

شعر الاستعارة الواجئة والصورة الصادمة : الرازحى ـ حداد ـ الربيع ـ فتحى عبدالله ـ رفعت سلام وكثيرون.

شعر الذات المنكسرة : خالد بدر وزرافات كثر بينهم من يطلع من تاريخ سابق مغاير.

شعر انقشاع الوهم والخيبة المترقرقة بعذوبة الألم المتلذذ كثيرون بينهم عبده وازن.

شعر الغرفة المقفلة على الجسد والفضاء المغلق المحدود: بسام حجاز ـ لينا الطيبى خاصة.

شعر الفضاء المتقلص المنكمش المنحسر باستمرار ـ المرحلة كلها شعر الذات المعاينة بحياد يتوهج أحيانا توهج المطفأ ـ كثيرون وكثيرات.

شعر اللقطة : حسين درويش ـ ميسون صقر وآخرون.

شعر اللفتة الختامية : متولى ـ بدر وكثيرون.

شعر الكركبة اللغوية والمعاظلة التركيبية خاصة : محمد متولى ـ قاسم حداد.

شعر الجعد : قاسم حداد وكثيرون بينهم: أحمد الشهاوى، وعبد المنعم رمضان، وشاكر لعيبى، وعبده وازن، وحديثا أمجد ناصر .

شعر اللعبة الذهنية : إبراهيم الحسين ـ حميده عبدالله حميده ـ المنصف المزغنى خاصة.

شعر الحياة اليومية : سركون بولص ـ يوسف بزى ـ يحيى جابر ـ هاشم شفيق ـ وديع سعادة ـ إسكندر حبش ـ حسين درويش ـ لينا الطيبى وكثيرون.

شعر المرايا الخشبية التى لم تكن أصلا مرايا: صلاح فائق.

شعر البرهة التى لن تصير ماضيا جديرا بالتذكر: لينا الطيبى وبضعة لا أذكرهم ـ من أبرزهم رفعت سلام.

شعر الفضاء المتشظى الذى لا يملأه سوى الكلام المتشظى هو أيضا : محمد عيد إبراهيم ، وفتحى عبدالله خاصة.

شعر الشبوب الفكرى، الانفعالى والإيغال فى غياهب المبهم والمرارة الواجئة لأن العالم ليس هو العالم، من قشرة الاجتماعى إلى بؤرة الميتافيزيقى، أو (بمحاولة صياغة أخرى)

شعر الاكتناه الضدى المشبوب أو الرؤية الضدية المقترنة بجيشان انفعالى واجئ للعالم ـ قاسم حداد.

شعر الفضاءات الحميمة لذات تتأمل نفسها بالتذاذ قابعة فى لجة أطواق لها ثقل الماضى وفداحة الحاضر: نجوم الغانم، وأصوات لا تحضرنى الآن.

شعر التأمل المستكين والاكتناه المبهم والنجوى الداخلية الساجية : نزر من النصوص لا شاعر.

شعر الرؤية مقابل الرؤيا: وتلمس العالم المادى فى لزوجة ماديته وتفاصيله والنأى عن الذهنية والمجردات والأفكار الكبيرة، زرافات ووحادين منها جميعا: أبرزهم عباس بيضون، ومحمد العبدالله.

شعر الذات المبرجة لنفسها فقط وموت الآخر: رفعت سلام ـ أو اقتصار الآخر على وهم امرأة / رجل ـ لينا الطيبى ـ عبده وازن ـ بيضون، وعدة لا تعد.

وفى كل هذا الشعر يبدو القانون الذى صغته فى بحثى فى الشعرية سليما وهو وجود تناسب عكسى بين حضور الإيقاع المنتظم والصورة الشعرية. فلدى كل هؤلاء تشكل الصورة مادة أساسية هى فى الغالب مادة تشكيلية لا تمثيلية. هل قلت ليس هناك سمات جامعة، إننى إذن لعلى تناقض فها أنذا قد عددت ماهو جامع، أليس التناقض أيها السادة والسيدات ـ لاحظوا النقيضين لكن من قال إنهما نقيضان وهى من ضلعه انتزعت وهو فى رحمها يمنى ويتنطف ـ هو جوهر العالم، وبودى القول هو جوهرا العالم، شكرا.

عفوا لقد نسيت أن أقول لاحظوا كثرة الرسم بالكتابة والكتابة بالرسم فى هذا الشعر، ولاحظوا أيضا كثرة الرسم فى نص متولى الذى اقتبسته أين؟ لا أذكر بل خلطه عفوا توحيده فعل الرسم بالكتابة ، وأنا أكتب ثديا يترنح وهو الجزء التالى من دراستى لـ «تشابك الفضاءات الإبداعية» الذى أعتذر عن عدم كتا .. أقصد رسمه حتى الآن أو فى المستقبل أو فى الماضى.

لقد أثبت هذا الشعر انسجام الحداثة مع نفسها بالضبط؛ لأنه سعى إلى تجاوز النماذج المتفوقة التى أنتجتها الحداثة فى انفجارها الثانى. فلقد طرحت الحداثة مقولة التجاوز المستمر ورفض التشكل النهائى ومفهوم الكمال. وكانت الحداثة فى الجوهر قلق النمذجة ورفض النموذج وسلطة المتشكل السائد. وإذا كنا ندين بهذا العصب الحداثى بالدرجة الأولى لأدونيس، فإن بين أكثر ما يؤكد سلامة تصور أدونيس للحداثة هو أن الشعر الراهن أخذ أولا برفض طغيان النموذج الأدونيسى على الشعر والسعى إلى تجاوزه أو تطوير بدائل له أو نماذج تتشكل خارج فضائه.

لكن مالم يفعله الشعر حتى الآن هو الدخول فى مغامرة تغيير المنطلقات الجذرية لشعر الحداثة فى تبلورها الجبرانى وانفجارها الثانى، متمثلة فى البؤرة الذهنية التى يفيض منها الشعر العربى فى معظمه. إن هذا الشعر شعر الأفكار التى تدور فى فضاء الذهن المطلق: إنه شعر بلا رائحة كما يحلو لى أن أصفه، وباستثناء نماذج قليلة منه، أقتبس بعضها فى فقرة أخرى، فإنه يصدر عن تضخم هائل للذات

بل عن ذات متنفجة تنفج طاووس منتفظ، تطغى على العالم إما ذهنيا أو عاطفيا وانفعاليا. إنها الذات المحبطة أو المأساوية أو المغامرة أو الرافضة أو الغاضبة أو المتزوية أو الدعائية أو عشرات الأشياء الأخرى. لكنها لم تكن مرة واحدة الذات المتأملة. وإن أكثر ما يفتقر إليه الشعر الحداثى هو اللهجة التأملية، وهو الانتقال من معرفة الذات أو من كشف الذات إلى كشف العالم ومعرفة العالم. وبالعالم هنا أقصد العالم فعلا، لا الذات كما تنخرط فى العالم أوكما تسقط نفسها عليه أو تمرره فى مصافيها ومعتكراتها: العالم بأشيائه المادية المحسوسة وتفاصيله وتلافيفه وروائحه وتعرجاته وتضاريسه وسطوحه وأغواره، العالم بترابه وهوائه وشمسه ومطره وبرده وحره وأشجاره وسمائه وحيوانه وإنسانه، العالم النابض الراكض الهائج المتشعب الجميل البشع الحقيقى مثل الجرح الذى يفيض بدم ساخن لطعنة سكين هاجمة ـ بلى، ينبغى أن ينتقل الشعر من الذهن إلى الدهن، ومن الحلم إلى اللحم، ومن العَظَمة إلى العظْمة ثم إلى الدم والأحشاء والأرحام والمشائج.

أما الشئ الآخر الذى لم يعرفه الشعر الراهن بعد فهو المكان. لا مكان فى الشعر، كأنما يكتب هذا الشعر فى هواء طلق معقم لا ملمس فيه لشئ ولا رائحة فيه لشئ. ومع استثناءات قليلة، فإن القصيدة المكتوبة فى صنعاء أو فى صحراء نجد أو الربع الخالى تتحرك فى الفضاء التصورى ذاته.. ويمكن أن تكون قد كتبت فى مراكش أو الرباط أو لندن أو نيويورك (من قبل شاعر عربى مهاجر أو مهجر). ويتجلى ذلك بشكل فادح فى شعر المهجرين العرب وهم مئات، فالقصيدة العربية المهاجرة لا تشى برائحة المكان الذى تكتب فيه ولا بصوره ونكهته، بل تكتب فى ذهن جوال يمكن أن يكون قد كتب ما كتبه فى المنفى ـ فى الداخل، كما يمكن أن نسمى كل أقطار العالم العربى. لقد شغل الشعر بالزمن حتى أرهقنا الزمان، وهوس بالمجردات والذهنيات والعقائديات والمشاريع الكبيرة حتى أثقلت كواهلنا الذهنيات والمشاريع الكبيرة والعقائديات والمجردات. ولقد هرب منا العالم الحقيقى فى ذلك كله، كما هربت ليلى من بين أصابع كثير، مع فارق واحد عظيم هو أننا كنا، ولانزال، نتوهم أننا قابضون على العالم، أما كثير فقد كان يعى وعيا حادا أنه لم يكن قابضا على شئ.

لنتأمل العالم فى جزئياته وجزئيات حياتنا فيه، فى كلياته وكليات وجودنا فى حناياه، وفى تلك اللحظات الهاربة منه التى يستحيل القبض عليها مرتين، كما كان ماء نهر هيرقليطس (وما يهم ألا يكون هيرقليطس؟) لنتأمل ما هو خارج عنا، دون أن نسعى إلى أن نذيبه فينا. لنتأمل الآخر فى بساطته وتعقيده، فى أحواله المتعددة المتناقضة، دون أن نسعى إلى صهره فى نمط أو نموذج تجريدى نستنتج منه عظة أو حكمة، أو علما عاما بالإنسانى العام. لنتأمل ذلك تأملا دون أن نحيله إلى مناسبة لفضح إحباطاتنا وإشكالاتنا وهوسنا وشهواتنا و ... نا، بأى مضاف كان. الشعر فى اللحظة الراهنة لا رائحة له. نحن نكتب عن الجسد فلا نشم رائحة جسد حقيقى، ونكتب عن الموت فلا نرى سوى فكر تجريدى عن الموت ولا تملأ خياشيمنا روائحه. ونكتب عن الأرض فلا نشم ترابا، ونكتب عن المدينة فلا تفوح منها روائح المدينة، ونكتب عن الوطن فإذا هو خريطة معقمة، ونكتب عن فلسطين فإذا هى قضية تتعاركها الأذهان والمقولات والدعاوى، ونكتب عن الحرية فلا نشم رائحة عفن السجون والزنازين التى يملأها بول المساجين الانفراديين، ونكتب عن اللغة فإذا هى تجريدات وفصائل ذهنية، ونكتب عن شجرة فتختفى ليطلع محلها ما نسميه رمزا لا رائحة له ولا طعم، ونكتب عن الدم فإذا هو دون حرارة أو لزوجة أو عطن أو لون. نحن نكتب فتختفى الكلمات ويختفى العالم ولا يبقى إلا طيوف عابرة لـ «نحن». كأنما العربى عابر فى هذا العالم، كأنه طيف، وكأنما قضاياه ومسائله كلها قضايا من النمط نفسه الذى كان يدور فى علم الكلام الذى ابتكره العرب وهم أكلم المتكلمين! لقد آن أن يبدأ الانفجار الحداثى الثالث بعد أن شكل الانفجار الحداثى منعطف الانكسار والانهيار، فليكن أن يبدأ بالانتقال من الذات إلى العالم، ومن الذهن إلى الأشياء، ومن اللامكان إلى المكان، ومن المجرد إلى المادى، ومن العقائديات إلى اللاعقائديات ومن النمط إلى المفرد المتعين.

- ٩ -

غير أننا أيضـا فى مواجهـة تيار آخر فى شعر اللحظة الراهنة يتحول فيه التركيز على الذات والانشغال بها إلى نفى شبه مطلق أحيانا، ومطلق أحيانا أخرى،للآخر بكل تجلياته وتجسداته. وقد تكون هذه ردة فعل مبالغا فيها لطغيان الآخر الجماعى على شعر مراحل سابقة. ويتخذ هذا النفى الجديد للآخر شكلا يمكن أن نسميه «موت المخاطب» يتمثل فى انعدام لحضورالمخاطب فى القصيدة الراهنة، وتحول الكلام إلى دوران مستمر فى حلقة الذات المنقطعة التى تعيش أصلا فى فضاء مقلص منكمش لا يتسع لشئ إلا لهواجس الصوت المنفرد وهمومه ونزوعاته وخيباته ، وما يلوكه من هلوسات وخيالات جامحة وتوترات وتمعشقات فادحة وانكسارات وانقباضات كالحة وشبقيات وتلمظات باطحة (بين أبرز نماذجها ما يكتبه رفعت سلام حديثا). وفى هذا النمط من الكتابة كثيرا ما تتحول الغرفة إلى الفضاء النموذجى للكتابة. ولعل أبرز من يتحرك فى هذا الفضاء المنكمش الآن أن تكون لينا الطيبى وبسام حجار. هى ذى غرفة الأولى التى تكتب بدرجة عالية من الرهافة والانبهار العفوى اللذين يمنحان نصها الشعرى المنكمش درجة غير عادية من القدرة على الانفتاح على العالم ، لا هناك فى الخارج ، بل هنا فى الداخل : فى دهاليز الأعماق.

دهليز فى مرآة

اليوم كالأمس
كالغد
ليس لدينا ما نفعله
غسلنا الصحون
نظفنا الأرض
كوينا قمصاننا
ومررنا بالمرايا
غيرنا ملابسنا
وجواربنا
ومشابك شعرنا
رفعنا الستائر عن الصباح
وارتقينا بالشمس إلى الغرف العالية
قلنا للمساء : أهلا.

المساء رجل عاشق
دهليز فى مرآة

(شمس فى خزانة، منشورات ل ن)
(لندن، د.تا)، ص٣٦

غرفة

أحد يراقبنى
وأنا أخطو مع النهار
متأملة أوراق النباتات الصفراء لامعة فى ضوء...
عيون تتأكد من وجودى
من انسيابى بسكينة
من جرأة الجدران
من ضجيج قلبى فى الحلقة المفرغة للأسى
أحد يطلق صوته فى اتجاهى
صوته وصداه
يتلمسنى
يتأكد من برودة أطرافى
يمسك بيدى، يشدنى إلى حبال
يتأكد من انضغاط يدى فى سلاسله
يتأمل الشمس من نافذتى

الحادية عشرة ليلا
أكثر قليلا
الرحلة الأخيرة لليوم.

(سا. ص١٢)

أنت والصمت

عندما تجد نفسك وحيدا
فجأة
أنت والصمت
وغبار الشمس

لا تغمض عينيك

افتحهما

وتأمل غياب من حولك

الأغاني التي يلفظها الجدار

أصابعك وهي تنكمش

قبضة يدك

تأمل

تجاعيد المرآة.

(سا.ص١٣)

ولأن الكتابة لا يمكن في نهاية المطاف إلا أن تبتكر مخاطبا ما، وأن توجه إلى آخر ما، فإن شعر اللحظة الراهنة سوف يشهد ـ ولقد بدأ فعلا يشهد ـ درجة غير عادية من التركيز على أقـرب الآخـرين من النفس التي لا تريد أن تسـمح للآخرين بالاندلاق عليها ، جماعات ووحدانا. لكنها تريد آخر واحدا على الأقل تبثه وتتجه إليه وتناغيه وتناجيه. والآخر الوحيـد القـادر على احتـلال المكان الخـاوي هو الآخـر الجنسي: المرأة في شعر الرجال والرجل في شعر النسـاء. ولن يكون غريبا أبدا أن نشهد انتشارا باهظا لنمط ما من شعر الحب، وشعر الجسد ، وشعر التوجه، إلى آخر إيروسي يتزيّا بزي مـراء، له نكهـة الزي الصـوفي. غيـر أننا، في كل الحـالات سنجد شعـرا لا يطرح العـشـقي أو الإيروسي أو الشهواني أو الصوفي في إطار قضايا اجتماعية وسياسية وتغييرية ـ كما كان معظم شعر الحب والإيروسية والتصوف في مرحلة سابقة ـ بل يطرح الآخر الفرد باعتباره آخر فردا فقط، وفردا متعينا محسوسا في الغالب. ومن الطبيعي ، أن يتخذ هذا الطرح شكل تركيز مهووس على الجسد لأنه أكثر شئ في الوجود استغراقا في فرديته، واقتصارا على الحميم والخاص ، وإشعاعا بالفردي المادي المتعين. وثمة الآن بعض النصوص التي تقدم نماذج متميزة لتحقق ما أتكهن به مغـامرا ، لكن على ثقـة تامة من أنه صائر لا محـالة إلى التحقق . اصغوا معي إلى هذا النص الجديد لأمجد ناصر ـ وهو نص في طريقه إلى النشر وأنا مدين لمؤلفه بإعارته لي من أجل إنجاز الدراسة الحالية :

نائم في أقطانه

سيدي الصغير

لا يفيق على نايات اليد

قمع سكر

يذوب في الرغاب

غِرّ

ومزده بحليّه والتخاريم

نظيف

ومحفوف

ومائل

يلمع في نداه الزيتون

مغسول بأمطار وصواعق،

له هذه الرائحة

قطع الأعشال في الصباح

الأفعوان يتلوّى في الزخم

العين الكبيرة تحدق

تترك الثياب شاهدة برهبة

على السهم الذي شق طائر الأكمة.

أتغنى بالذي يبسط

وأجزل المديح للعضلات وهي تصد

مغمضا

أقتفي عطر الأمس اللابث

بين الساقين

أذخر أنفاسا لأشواق تستأسد

في عرين الأرق

بحلاوة اللسان

اكتشفت ملوحة المخبوء.

يدك تدني وتقصي

قميصك يكنز ما يسيل له اللعاب

أدخليني مدخل ضيق

لنصعد بالألم
ليس هينا دخول الملك من استدارة الخاتم.

سأحرقك بقوة البدائيين
وأحتفر كنوزك بيدين تقودان القرن
إلى استغاثة تدمى أديم الأبيض
الممتن لنفسه.

ويبلغ التركيز على الجسدى الشهوانى درجة عالية جدا حين يتحول إلى انخراط فى جزئية من جزئيات الجسدية، كما فى هذا النص الذى يفوح بحيوانية اللزوجة المادية للرائحة ـ رائحة الفيض الجنسى والشهوة المندلقة والأعضاء المتوهجة بالجوع والشبق والتلذذ المرقط:

١ـ الرائحة تذكّر

الرائحة تعود لتذكّر
الرائحة ذاتها
فى المتروك
والماهول
بالطيف والهالة
الرائحة تذكر بأعطيات لم يرسلها أحد
بأسرة فى غرف الضحى
بثياب مخذولة على المشاجب
بأشعة تتكسر على العضلات
بهباء يتساقط على المعاصم
بأنفاس تجوب مسالك جديدة إلى مرتفع الهواء
بمياه الأصلاب
مسفوحة على الدانتيل
بالترائب
بالأكباش يهيجها البول
برواد فضاء تخطفهم سحنة القمر
بالصنوبرى
بالليلكى
بالمشرئب
بأمطار على أسطح من طين
بحنطة مركوزة فى الحظائر
الرائحة تذكر بالأعشاش
بالنّز
بالغيبوبة
بالمستدير
بذي الحافة
الرائحة..
الرائحة ذاتها التى تهاجم فى أمسيات
معلقة بقنب الهذيان.
دعى متربص الشقوق
يشهد صحوة الفراشة.
الرائحة
تصعد
إلي
الخياشيم
اليعسوب
يطير
بين
الأعمدة
ويهوى
على العتبة.
قرِّبيه صائد الضعف
من رقائق الذهب
من الزغب الطالع على المرمر
من طعنة الآس
من تويج زهرة الإغماء
من الذى يعيد الفم إلى طفولته
ويطلق اللسان حية تسعى.
الرائحة تبقى
على اليد بعد المياه
فى الأنف والشفتين

فى تلم الصدر
الرائحة
ذاتها

سر من رآك (يصدر قريبا).

واصغوا بعده إلى هذا النص الصادر حديثا جدا، والذى هدانى إليه نورى الجراح، بعد أن كنت قد كتبت ما أردت أن أكتبه عن اندلاع الجسدية وشعر الجسد فى شعر اللحظة الراهنة، فرأيت أن أدرج شيئا منه هنا، وهو (حديقة الحواس) لعبده وازن:

كانت جسدا بين يدى، أكثر من جسد، أقل من جسد، جسدا فى جسد، جسدا داخل جسد، جسدا بلا جسد، وكانت من فرط ما يشف جسدها تغدو ظلا لجسد غائب، لجسد أذكره ولا أذكره، لجسد كان ولم يكن.

وكنت يحلو لى أن أحدق إليها فى الليل المشبع بضوء القمر، إلى الشعاع الفضي يرتمى عليها ويغمرها بشدة حتى ليخيل إلى أنه يسيل من جسدها... وفى أحيان كانت تمتزج فى الضوء حتى تتعرى من جسدها ومن وجهها، كانت تمحى فى الضوء حتى لتصبح بقعة له، بقعة ضوء ينبثق من نفسه.

حديقة الحواس، دار الجديد (بيروت،١٩٩٣) ص ص ٧٨ ـ ٨٠ .

لكن ما قد يكون أكثر دلالة هو توجه شعراء، ينتمون فى تكوينهم إلى مرحلة العضوية، بولهٍ، نحو شعر الجسد. لقد كان أدونيس فى (مفرد بصيغة الجمع) بين رواد الجسدية فى الشعر الحديث طبعا، لكن الجسدية لم تنتشر فى أى زمن منذ أبى نواس وابن الحجاج، كما هى آخذة بالانتشار الآن. هوذا محمد القيسى، فى آخر نص أقرأه له، يضع نصين: واحدا فى الجسد وواحدا فى الحب، فى واسطة العقد المؤلف من خمس قصائد، وضعا يشد الانتباه إلى هذا التعارض الذى يفاجئنا فى شعر ينتمى إلى هذا الزمان:

يتبعون ظلال القطا

نداوة إبطك
زهر البساتين تحت قميصك
نرجس تلّين يرتعشان بما يتلألأ عند شفاهك
من بلح لاذع
ويدي تقتفى فى حقولك سرب الفراشات
عشرون وعلا يجوبوننى فى رؤوس الأصابع
عشرون يتبعون ظلال القطا
حول نهر يديك فلا يضلون
ولا يدخلون بلد

وأنت تقودين مركبة الرغبات على مهل
فى جنائن من عتمة
وجنائن من كهرباء الحواس
فكيف أرى فى الحليب المصفى
ظلال الطريق إذا لم أسرها
وأشهد كيف ينور لون الجسد!
فبى تعصف العاديات

وتصرفنى دون زهر البساتين تحت قميصك، دونى
أعدّى المراسم، عما قليل
سأنزل عن ركبتيك
إلى التيه
يسندنى لا أحد.

(الكرمل، ٤٨ ـ ٤٩، ١٩٩٣، ص ص: ٢٠٠ ـ ٢٠١)

وإنه لمن الشيق والجميل المثير أن شعر الجسد والحسية الشهوانية ينتشر مع تصاعد موجة الأصولية الدينية والقمع الأخلاقى والفكر الذى تفرضه، تماما كما كان شعر الرفض والحرية ومجابهة القمع السياسى قد ازداد حدة وانتشارا مع ازدياد القمع السياسى ووصول الأنظمة الإرهابية العربية إلى ذروة تجبرها وسحقها للحرية والفكر. وإن ذلك كله لمن بقايا الخير فى هذه الأمة التى كانت، لكنها لم تعد حير....(يحمل لى البريد، مثلا، بعد كتابة هذا النص بأسابيع

فقط، هدية من مؤلف هي كتاب بعنوان (محاولات للهروب من الصمت إلى الجسد)، شعر جمال الدين خضور، دار جفرا، حمص، ١٩٩٢، فائزا بجائزة أمل دنقل الذهبية في خضم الانفجارات الأصولية.

يتشكل في شعر اللحظة الراهنة، بين ما يتشكل من عشرات التنوعات والجداول الصغيرة والفروع المتغايرة، تياران رئيسيان: الأول يحل العين محل الأنا، والثاني يحل الأنا محل العالم. الأول يمثل إلغاء للذات والثاني يمثل إعلاء للذات. (ها أنتذا تعود إلى محاولات التقليص والتقنين والتنظير والبحث عبر وحدانية من نمط أو آخر. ترى الآن كيف ينهار القناع؟).

ـ ١٠ ـ

والحقيقي الدال في هذه المرحلة هو انهيار الإيقاع التفعيلي المنتظم وطغيان الكتابة بالنثر. ومن بين العوامل العديدة التي أدت إلى ذلك أن الإيقاع يمثل عنصرا مركزيا مشتركا وإجماعا وفضاء متداولا مألوفا؛ أي أنه جزء من صوت الماضي، ومفاهيم الوحدانية والنفس المشترك. وانهيار المشترك وبروز الذات الفردية يتناقضان مع ذلك كله. إن انهيار إيقاع البحر والتفعيلة هو بهذا المعنى أحد التجليات البارزة لانهيار المركزي والمشترك والوحداني وما يرتبط بالنموذج المسبق والنهجة الجماعية. ومقابل ذلك تغدو الكتابة فعل اختيار فردي لا ضابط له، ولا يتشكل في إطار نموذج مسبق أو تبعا لشعريات مشتركة، بل يمثل ولادة حرة طليقة إلا مما تجسده اللغة في ذاتها من مكونات جماعية ونفس مشترك. ولا غرابة في أن تتشكل ثورة حتى على هذا القدر المشترك الذي تجسده اللغة، فتنشأ كتابة تحاول التخلص من اللغة إلى أكبر درجة ممكنة، باختيار وسائل تشكيل أخرى من بينها الفضاء والفراغ والبياض والصور والأشكال والصمت. ولعل الفرق الحقيقي يتمثل في أن شعر الإيقاع التفعيلي هو، بكل أشكاله، مجرد تحوير وتعديل وانحراف عن القائم السائد والجماعي المشترك، وتفرع عنهما يظل يمثل تيارا في بحر هائل. وقد يكون من وجوه المفارقة اللاذعة أن الإيقاع التقليدي يتشكل فعلا في هيئة بحر أو عدد من البحور التي تضم مكونات مشتركة، أما إيقاع النثر فلا بحور تحويه أو تجمع اندفاعاته الحرة في قوالب مسبقة ومكونات مشتركة. أي أن هوية الإيقاع التفعيلي تكتسب وتتحدد في إطار علاقته العضوية بالقائم السائد والجماعي المشترك، وتنبع مما يحققه من انحراف أو خروج جزئي على الجماعي والنفس الثقافي السائد. أما الكتابة بالنثر، فإنها تتم في فضاء خارج الفضاء القائم الجماعي، وتكتسب هويتها وخصائصها من تحققها الفعلي بلا مقايسة؛ أي بوصفها شيئا قائما بذاته مستقلا لا اشتقاقيا، ولا يمكن مقايسة تكوينها بمدى انحرافها عن النموذج أو عدولها عنه أو التوتر القائم بينها وبينه. إنها كتابة تتم خارج النموذج والجماعي ولا تقاس به. وقد تكون هذه نقطة قوتها وضعفها، في آن، كما هي الحال في كل ماهو أصيل غير اشتقاقي. فالاشتقاقية توفر عناصر جمالية نابعة بالتحديد من طبيعتها الاشتقاقية وعلاقات النص الحاضر بالنص الغائب، أما غير الاشتقاقي فإنه في منزلة الجامد كفاصلة نحوية؛ لأنه لا يشع بعلاقات الحضور والغياب وما تولده من معطيات جمالية. لكن لغير الاشتقاقي معطياته الجمالية البكر التي تقدم في حالات كثيرة بديلا جماليا فائقا يعوض عن الجماليات المشتقة من العلاقات الاشتقاقية، ويتجاوزها مفتتحا عوالم جمالية تمتاح جمالياتها من البكورية والغرابة والاكتشاف والاكتناه، وما ينبضان به من غبطة ومتعة قد تضاهي أحيانا متعة الهزة في فعل الافتضاض الجنسي. وما من أجل لاشئ كان فعل المعرفة الأول فعلا جنسيا واكتشافا لعالم جديد في آن، وما من أجل لا شئ قال ذلك الولوع بالولوج اللحوح الفروج أبو تمام:

والشعر فرج ليست خصيصته　　طول الليالي إلا لمفترعه

بقدر ما يزداد تقليص الفضاء المشترك وموت الآخر وانقراض الجماعي، بقدر ما ينشأ تركيز على أمرين: أولا، أدنى صور الآخرية متمثلة في المرأة / الرجل التي هي جزء من الذات، وليست آخر منفصلا ـ والجسد من ذلك ـ (وبكلمات خبيثة يحل الجماعي محل الجماعي)، ثانيا، الآخر المجهول مخاطبا دون إفصاح وهو في نقطة تمفصل بين الذات والعالم؛ أي الآخر المناجى بالوجد الصوفي أو

التأمل الميتافيزيقى. والسبب فى ذلك كله أن الشعر فى الجوهر لا يمكن أن يتشكل بصورة نقية قطعية فى حالة غياب مطلق كلى للآخر ومتطهرا تماما من حضور آخروى، لكنه يمكن أن يقلص وجود الآخر إلى درجة عالية محتفظا من الآخروية بما هو حميم داخل فى فضاء الذات، كأنما هو أنوى لا آخروى بحق. إن هناك بين الشعر والآخروية حبل سـرة يمكن أن يوهن ، لكنه لا يمكن أن ينقطع أو يقطع دون أن يتحول الشعر إلى صمت كلى.

وللتركيز على الذات فى ذلك كله تجليات ومظاهر تعبيرية متعددة تستحق التأمل، منها بشكل خاص التجليات التالية:

الذات الداخلية فى شرنقتها التى لا تنفتح إلا على خيوط العالم الملاصق الحميم.

الفضاء المقفل ـ الغرفة نموذجه الأعلى، ولها امتدادات مقطومة.

الذات من حيث هى ذاكرة شخصية أى مستنسجة خيوط ماض شخصى فى ما يشبه الحنين الأسيان المحايد نسبيا.

الذات المتلذذة بنفسها المنشغلة بها المكتنهة لأسرار قدرتها على منح اللذة لنفسها ولمجاهل جسدالأنا أو لأدغال الأعماق التى لا يمكن لآخر أن يبصرها او يتقراها بلمس.

الذات المنشغلة بالمبصر الفردى المتعين محسوسا ملموسا، أو ما سأسميه الشئ ـ فى ـ ذاته عاريا من أى إهاب رمزى أو ما فوق ذاتى، هنا تمارس الذات قراءة العالم قراءة بصرية منخرطة أو محايدة، لكنها ليست قراءة تأويلية.

الذات الوالغة فى الحسى والجسدى تعيينا، الوالجة فيه إيلاج الليل فى الليل والنهار فى النهار.

بعض هذه السمات تتجلى فى النصين التاليين لنورى الجراح متشرنقين فى فضاء أشد ضيقا حتى من فضاء الغرفة، وفى لغة بالغة التركيز على الذات وعلى المتعين المحسوس فى آن:

١ـ كرة البلور

لم أنشأ يوما كهذا فى مفكرتى
لم أرسم خطاى على سلم
أو يدى على مسند
لم أنشأ شمسا أو غروبا
أحدهم جاء بالصحون
و وزع
وكان لي
خمرة أضيفت
ورغيف ظل مستديرا.

رجعت من منزل

رميت خطوة على سلم
وصلت يدى
تهيأت
اجتذبت
ـ الضوء ـ
كانت أكرة الباب.

اجتذبت
الباب
نهر يغمر السلم
يحملنى
والضوء يطفو بى على غبش
قباب.

سلم منبعث في الضوء
مولود للتو من شيخوخة المنازل.

لكن نموذجها الأكثر صفاء هو كتابات رفعت سلام فى (إنها تومئ لى) الهيئة العامة لقصور الثقافة، (القاهرة، ١٩٩٢)، وتؤكد هذه الكتابات التى وصلتنى الآن (تشرين الأول ـ أكتوبر ١٩٩٣) سلامة المسار الذى كانت قد تكهنت به الفقرة الحالية فى بدايتها؛ فهى كتابات لا آخر فيها على مدى قسم كامل من الكتاب (حتى صفحة ٨٤)، وحين يبزغ آخرفإنه آخر جسدى (من٨٥ إلى١٠٥)، بل إن الكتاب ليختتم برسم مفصل لتضاريس الجسد الجنسية ولانداياحاتها الوالغة. هى ذى بعض مهاويها:

أعضاؤها شجر القطيفة
ولها فراشات تحط على سرتي:
فراشات من مطر برتقالي
تحتي:
كموجة تهم بالطيران.
تنسى، في جسدي، جسدها

مرأة
تختصر
سبعة آلاف سنة
من النساء
رجل
وحده
على هاوية
يلتقيان.

لعل أفضل نموذج شعرى متكامل لقوس الحركة الانزلاقية التى أحاول أن أرسمها هنا ـ الانتقال من الفضاء الجماعى المتشظى الملئ خيبة وانكسارا وانقشاعا للوهم إلى فضاء الذات الذى لاتزال الجماعة تقطنه، لكنها تبدو ذكرى نائية أو كتلة خارجية شائهة مشوهة، أو سياقا لتاريخ شخصى لم تدنسه بعد كوابيس العقائدية (الإيديولوجيا)، ثم إلى الفضاء المتقلص للذات المنشغلة بنفسها وبالآخر الحميم الفرد (المرأة ـ الجسد) أن يكون شعر أمجد ناصر الذى يجسد هذه الحركة التقليصية بتوتر ونضج جميلين، وبكثافة لغوية لافتة أحيانا، وبقدر عال من السفسطة فى تحولات شعره بين أوائل الثمانينيات وأوائل التسعينيات، حيث ينتقل من (جلعاد) إلى (رعاة العزلة) أولا، ثم إلى (سيدة الدانتيل السوداء). وبهذا المعنى ، فإن شعر ناصر أحد التجليات الأعمق أهمية لروح المرحلة وإيقاعها وهواجسها وهمومها وتقنياتها ولغاتها، ولأشكالها وإشكالاتها ولإخفاقاتها ونقاط امتيازها فى آن . ويمكن أن نتوقع انتشار هذه المكونات، لتصبح السمة المشتركة لمعظم ما يكتب من شعر خلال العقد القادم، كما يمكن أن نتوقع اتجاه الشعر إلى تجليات أخرى لهذه العلامات بينها، مثلا، تجلى الآخر صديقا حميما معادلا إلى حد ما للمرأة/ الرجل، واكتناه فضاءات نادرا ما اكتنهها الشعر العربى. إن غياب مجاهل كالصداقة مثلا عن الكتابة الشعرية لبين ما يحير ويجلو نمط الانشغال الشعرى السائد حتى الآن، وإحجامه عن ـ أوعدم وعيه بـ ـ هذه الأبعاد الحميمة الأخرى للوجود الإنسانى، ولانخراط الإنسان فى العالم. (بين الإنجازات القليلة التى أعرفها قصائد لعبد العزيز المقالح وأدونيس ومحمود درويش وصلاح عبد الصبور، والقليل منها يتناول الصداقة كعلاقة شخصية بين إنسانين، ويميل بدلا من ذلك إلى تناولها فى أطر أوسع وأكثر ذهنية وتجريدية). أين فى الشعر العربى ما يقارب، مثلا، العلاقة المذهلة بين جلجامش وأنكيدو؟ ثم أين هى، فى هذا الشعر، العلاقات الحميمة الأخرى بين الذات والآخر، التى تتجاوز الحدود المألوفة العادية وتدخل منطقة المحرم والممنوع والمشبوب والمتوهج والنشوانى والانخطافى والحلولى التى أوغل فيها شعراء مثل أبى الهندى وأبى نواس وابن الحجاج ورابعة العدوية وابن الفارض والحلاج والمتنبى فى تراثنا الشعرى الجميل؟ بشكل ما، يبدو لى أن ثمة إمكانا حقيقيا لبزوغ هذه الأنماط من الكتابة الآن ، وقد تقلص الفضاء وانحسر الآخر الجماعى واحتلت الذات محل العالم الخارجى، وغدت محرق التركيز الانفعالى والحواسى والفكرى.

ـ ١١ ـ

غير أن لهذا التحول الجذرى وجها آخر وقطبا سلبيا شرسا. ففى انبجاسها الداخلى وتشامخها، كثيرا ما تتحول الذات إلى عالم شرنقى مهووس بنفسه مغلق على الهواء والريح والشمس والنار، يصد العالم الخارجى صدا عدائيا. وبشكل ما، فإننا نواجه خطر حدوث انقطاع حقيقى من نمط معرفى، بين الشعر والعالم، قد يعيد إنتاج أكثر اللحظات فى تاريخنا الحضارى شحا وضموراً إبداعيا. ذلك أن ثمة فرقا جوهريا حاسما بين أن تكون الذات محور الإبداع الفنى من حيث هى مركز الفاعلية الأول والحقيقى فى وجود تنخرط فيه باحتدام وتتأمله بشبق، وتجلوه بشهوة قائظة للغور والاكتناه والكشف والتغيير والابتكار، وبين أن تكون الذات مشغولة بنفسها وهى فى حالة من الانقطاع الإدراكى والحسى والتجريبى عن العالم، ووضع من الانكفاء

الفاقد للفاعلية. إن فقر كثير من الكتابات الشعرية الراهنة لفقر مدقع،إضافة إلى فقرها الجمالى واللغوى والتخيلى، على هذا المستوى بالضبط فهى لا تملك غنى داخليا فى علاقتها بالعالم، ولا تملك فيضا تجريبيا وانخراطا حميما فى غياهب الكون، ولا تصدر عن تلاحم احتدامى بالوجود فى أشيائه وبشره ومكوناته الطبيعية، وفى أبعاده الفيزيقية والميتافيزقية. بكلمات أخرى، إن تعامل الذات مع العالم فى المرحلة الراهنة هو فى كثير من الحالات تعامل الضحل مع الغنى الذى لا يرى غناه، والسطح مع الأعماق التى لا يدرك غياهبها، والقشرة مع اللباب التى تظل نائية عنها خفية عليها. إن الفقر الشعرى الآن هو، للمرة الأولى فى تاريخنا الإبداعى، بعد انبثاق الحساسية الحداثية، تجسيد لفقر الإنسان وضحالته، لا تجسيداً لمذهب جمالى، أو لمنطلقات رؤيوية أو عقائدية. وهو لذلك بالضبط فقر عميق الدلالة، فالشعر يمتاح أهميته من كونه على درجة عالية من اللا أهمية (بالمقاييس السائدة سابقا)، ويستقى ثراءه الدلالى من بؤسه المعرفى. وإن هذه النقطة الأخيرة لمن بين أهم ما أريد قوله عن الشعر فى المرحلة الراهنة. إن الكثير منه يهدد بأن يحول الإبداع من مجال معرفى إلى مجال شعورى وبصرى خالص (أو من فضاء معرفى، فكرى ـ شعورى تركيبى، إلى فضاء انفعالى حواسى محض). وأيا كانت درجة الثراء الشعورى والبصرى فى الشعر فإنها لا تغنى عن الثراء المعرفى الذى هو شرط من شروط الإبداع العظيم والبقاء . ومن هنا، فإن كثيرا من شعر اللحظة الراهنة يعد بأن يكون، وبعضه الآن كذلك، شعرا عميق الدلالة، حميما، مغويا. لكنه ليس الآن، ولا يملك طاقة أن يكون فى زمن آت، شعرا عظيما. ففى نهاية المطاف، لابد أن يكون الشعر تعاملا مع الإنسان فى وجوده المعقد المتشابك المبهم السحرى الفجائعى الغبطوى النشوانى التراثحى فى العالم، ومع العالم فى تنوع أشيائه وغياهبه وتجلياته وخفاءاته وفيزيائياته وميتافيزيائياته، ولا بد أن تكون نتيجة هذا التعامل اكتشافا لمحجب أو خفى أو مجهول يضئ لنا جانبا من جوانب وجودنا، معتما كان أو مظلما أو خفيا، أو يبتكر لنا جانبا ما من عدم، مثريا بذلك كله معرفتنا بالإنسان والوجود ومعمقا إياها وموسعا آفاقها وآفاق مداركنا ومدركاتنا وحواسنا ومحسوساتها، ومنميا لمقدرتنا على تأمل العالم بصفاء وتوتر وانخراط وسفسطة ودهشة وسذاجة ونضج أكبر مما كنا عليه قبل أن يكتب فنقرأه، لكى يكون جديرا بالبقاء، أو حاضنا لبذرة البقاء، ويتجاوز شيوع الموضوى وألق اللحظة الراهنة. إن كل شعر اللعب العربى لم يبق منه شئ، رغم براعاته ومثيراته وثرائه الجمالى، وقد اختفى حتى شاعر عظيم كالجلياني الأندلسى وديوان التدبيج الذى خلقه، رغم أنه واحد من الكنوز النادرة فى تاريخ الإبداع الإنسانى على مستوى العالم. وإن ما أقوله هنا وما قد يتفرع عنه من مقولات يمكن أن يشكل أحد المحكات النهائية لشعر اللحظة الراهنة: ما الذى يستحق العناية، وما الذى يبدو قادرا على البقاء، فى ضوء ما يمكن صياغته من محكات مستقاة من التأملات النظرية التى يقدمها هذا البحث أو ما يماثله من أبحاث؟ ما الإضافة المعرفية والكشف المعرفى اللذان يتشكلان حصادا للشعر فى اللحظة الراهنة؟ إن ذا لهو السؤال الجوهرى الذى يستطيع أن يشكل مصدرا لأجوبة مفسرة للشكوى المنغصة التى نسمعها بانتظام من شعراء اللحظة الراهنة. وكنهها أنهم مجهولون متجاهلون ليس لهم جمهور ولا يحتفى بهم النقد والنقاد.

ومن المثير جدا ، أن أمجد ناصر يصرح علنا بشعوره العدائى تجاه جمهور عربى يقرأ له، وشعوره المغاير بالتواصل والغبطة وهو يقرأ لجمهور فرنسى . لعل السر هو إحساس ناصر بأن الجمهور العربى يتلقى شعره واضعا إياه بصورة آلية فورية فى سياق الشعرية العربية، فلا يروق له مقارنا بماضى الإبداع العربى؛ أما الفرنسى فيتلقاه عاريا من أى سياق تاريخى إبداعى وبالتالى بعذرية ما لا يقارن بل يتقبل، وبمتعة من يرى غير المألوف والغريب الوافد فى تلاوين غربته فيستطيبه استطابة المذاق اللامألوف، قبل أن تعتاده الذائقة فتخضعه لمزيد من التحليل والتأمل، ولعملية تذوق أقل افتتانا باللامألوف لمجرد لامألوفيته، ولأحكام أكثر صرامة وأسمى مطالب وأشد تدقيقا . لكن قد يكون السر كامنا فى أمر آخر هو أن لغة الكتابة الشعرية الراهنة تجسد حساسيّة أقل انشباكا فى المحلية المباشرة وأقل صدورا عن الثقافى المحدود بخصوصياته المقيدة، وأقل امتياحا لجمالياتها من جماليات اللغة وإيقاعيتها، وأكثر نبضا بالإنسانى المشترك لأنه فردى

خالص، وبالتعبير الذى تنبع جماليته من الأبعاد الشعورية والفكرية فيه ومن إيقاع الكلام اليومى المألوف كلغة شائعة للصياغة الشعرية فى الكتابة الأوروبية.

يبدو أن الكتابة الشعرية الراهنة، بطريقة ما، تقوض إحدى المقولات الجذرية للحداثة : مقولة أن اللغة الشعرية هى لغة داخل اللغة ، وأن لها معطياتها الجمالية المتميزة المستقلة عن وظيفتها الإيصالية المجردة. لقد أدى الانطلاق من هذه المقولة إلى إنجازات رائعة فى الكتابة الشعرية العربية خلال نصف القرن الأخير ، لكن الكتابة الراهنة التى جاءت وريثا لعمليات التحول الجذرية فى اللغة الشعرية التى أنجزتها الحداثة أخذت حديثا تسلخ عن اللغة هذا الإهاب المسربل الجميل الفتان المغوى، وتعيد اللغة إلى دورها الإيصالى المنحسر . وقد يكون هذا أخطر جوانبُ التحول الذى أدى إليه الانفشار الحداثى الراهن ـ وهو أمر جدير بالكثير من العناية، ويمثل إعادة تقييم للمنابع التصورية الأساسية للحداثة، وتبنيا لمنبع يكاد أن يشكل عملية توسطية بين تيارين رئيسيين فى شعر الحداثة فى الخمسينيات والستينيات، مفيدا من المكونات الجمالية لكليهما، ومطورا نسيجه اللغوى الجديد الخاص، وممثلا فى الوقت ذاته توسطا بين النموذج الاستعارى ـ الرمزى الانصهارى والنماذج المجازية والكنائية التجاورية، كما كنت قد وصفتها فى دراستى «أنهاج التصور والتشكيل فى العمل الأدبى» .

إن هناك عودة لحضور الدلالة المتماسكة وانحسارا لما أسميته إشكالية الدلالة فى الشعر الذى يكتب الآن ، بعد أن احتدمت مرحلة بأكملها بلغة التناقض والتشظى والمشكل الدلالى واللامحدود واللامتناسق حتى أواخر الثمانينيات. وإن ثمة انحسارا لما أسميته فى دراسة سابقة «لغة الغياب» فى قصيدة الحداثة فى هذه المرحلة من الانتشار الحداثى. وكل ذلك يشعر بتحولات جذرية آخذة بالتبرعم، ويشع بدلالات بالغة الأهمية على التحولات التى تطرأ على البنية المعرفية، أى على صعيد العلاقة بين النص والعالم وبين المبدع والنص، والمبدع والعالم، والمبدع والقارئ، والنص والقارئ؛ أى على صعيد العلامات المكونة للمربع العلاقاتى التالى:

العالم	المتلقى	العالم
المبدع	النص	العالم
العالم		

ـ ١٢ ـ

ينجلى الفرق الحقيقى بين لغة الشعر فى مرحلة التنامى العضوى ولغته فى اللحظة الراهنة حين نقارن بين نصوص تتناول تجارب إنسانية مألوفة، حميمة ومشتركة. إن موت الأم أو الأب تجربة فاجعة بكل المقاييس التى نألفها، وقد تناول شعراء لا حصر لهم موت الأم وموت الأب بلغة دالة، حميمة، تبرز هذه التجربة فى إهابها الوجودى الفاجع وبلغة تستثير غياهب انفعالية حادة ومتنوعة. أما يحيى حسن جابر فإنه يكتب موت الأم بلغة متشظية تدور حول التجربة وفى رحابها دورانا سرياليا ، دون أن تبرزها تجربة مركزية عميقة. ثمة عنصر من اللعب التخيلى واللغوى والانفعالى فى نصوص جابر، كأنما إزاحة التجربة من محرق التركيز، والهذرفة الصوتية، وشذرنة الوعى والكلام، ونزع المألوفية والحميمية والمأساوية عن الحدث وعن الأطراف المنخرطة فيه هى الاستجابة القادرة على تمثل هول الموت وفجائعيته واستدخالهما . هذان هما المقطعان الافتتاحيان من نصوصه:

ـ١

مطر وغروب وشباك
وسيارة إسعاف بين الغيوم
هيكل عظمى يبتسم
خلف الزجاج
يقبض على أمى
يجرها إلى غرفة ضيقة
فى مقبرة الضيعة
أنا والأخوة والأقارب فوق رأسها
نجتمع كصرخة
ونتفلش على السرير

كروزنامة من دخان

وكان ما كان...

(ورد،٦٥)

٢ـ

وحده فى قاعة التدخين

كلمبة رصيف تحت المطر

الأصابع مكنسة قش

لهر الدمعات

للمراهق قلب ينبض بالقطارات

ثلج يقص المسمار

والوالدة مثل تلة بجع

تسبح في بحيرة من المصل.

(سا، ٦٦)

ومن الجلى ، أن لعبة التناص التى يقوم بها النص، إذ ينسج نفسه على خلفية النص الغائب لباليه تشايكوفسكى «بحيرة البجع»، تزيد من حدة درجة اللعب والوعى المتحذلق الاقتناصى الباحث عن تواشجات صادمة، وتخلع عن موت الأم إهاب الفجيعة الشخصية لتسربلها بإهاب اللعب الجمالى والفنى فى ما يكاد يقترب من فن الملهاة السوداء. ويتعمق البعد اللعبوى فى اختتام المشهد الأول بعبارة السرد الشعبى للحكاية المختلفة التى تسعى إلى الإيهام بأن ما حدث حدث فى زمن بعيد، وانضوى فى تلافيف الزمان، وهى عبارة «وكان ما كان». ويصل ذلك كله إلى ذروته فى استعادة ماحدث للأم عندما عالجها الجراح، إذ يروى كل شئ بلغة تمتهن المقدس وتخلع عنه إهاب قدسيته، وتسبغ على كل شئ سريالية انفعالية سوداء متفذلكة ذهنيا إلى درجة الانتهاك:

خرج الجراح متثائبا..

....

وتشطف الخادمات

صرخاته من الممرات

يستند إلى جدار السماء

أرسل ملاكا بمكنسته

لينظف حقل جسدها

من روث السرطان

لا أحد يسمع

ستغادرنا كسحابة

ستصعد إلى أعلى قلعة

تلتقط صورة تذكارية

مع ذلك الضاحك فوق قوس العالم.

(سا،٧٤)

أما الدلالة العميقة لهذه اللعبة الغريبة فى زمن الفجائع والحرب الأهلية والاحتلال اليومى والموت اليومى، فإنها ليست بين ما أريد أن أتأمله فى هذه الدراسة.

ـ ١٣ ـ

يمكن تشكيل منشور ضوئى لنماذج من شعر اللحظة الراهنة بمقارنة نصوص ليحيى حسن جابر بنصوص لأمجد ناصر، من جهة، ونورى الجراح، من جهة أخرى. تمثل نصوص أمجد ناصر شعر الجسد المتعين الفرد من حيث هو تفجر جنسى شهوانى خالص، متجرد تماما عن أية أبعاد فوق ـ شيئية، رمزية كانت أو كنائية أو مجازية تجاورية. ومقابل ذلك يقف شعر نورى الجراح مشكلا حوارا وحيد الاتجاه ، أو مناجاة من النمط الصوفى المسيس بالتأمل الميتافيزيقى، لآخر غائب حتى فى أنصع تجلياته وصيغ حضوره. وفى ذلك تجريد للآخر المعشوق عن جسديته، وانصهار كلى له فى عالم غيبوبى غيبى قصى عصى على اللمس والمداعبة والشم، حرون حتى على الحضور، على عكس الجسد عند أمجد ناصر، الذى تفوح منه روائح وحشية واخزة (وراجع الفقرة المتعلقة بالرائحة). وسأكتفى باقتباس مقاطع من كلا الشاعرين تنتمى إلى نصوص حديثة العهد (أوائل التسعينيات). أمجد ناصر ـ من (سر من رآك) ، إضافة إلى ماسبق اقتباسه.

نورى الجراح ـ من (طفولة موت).

موت صيف

إنك تستلقى وتتأمل بلور العلى
يضحك لك،
والألماس متخاطف
و أنت طائف ، لاتطال ، ولا تمس

تركتنى على حافة المساء
تمر وأراك
أراك
و لا أتبعك

مسنى شخص يتقلب على حائط
مسرعا نحو باب كبير مفتوح إلى محرقة عالية
تتبعه ملابسه

ذ لك كان نهرا

أخطو فى لاشئ
اللاشئ ضباب سميك
أدمر طبقاته
وأرود ما شفّ، ما خلا من المعنى

القلب يتألق فى الهماء

كفاية التنازل

الحد هو المعنى
هو الهباء
الركض
والتعب
هو ابتسامة النائم.

وتشكل نصوص هؤلاء الشعراء الثلاثة قطبيات فنية على صعيد آخر هو سبكها النظمى وإيقاعها وتعاملها مع الجملة اللغوية. ففيما تبدو جملة جابر مندفعة بثرثرة اليومى وصلادته، إذ يحول إلى نص منطوق مكتوب، وتخلق إيقاعا متكررا دون ضوابط، وتتطاول أحيانا وتتعاظل، ويشقها أحيانا توتر عال حاد، فإن نصوص الجراح تبدو منحوتة فى سبكها، اقتصادية اللغة، صارمة الإيقاع، يرين عليها شجو تأملى شفيف، لا تكاد تفصح إلا عما هو قابل للمح دون تعرية له فى ضوء كاشف. وتبدو لغة ناصر أقرب إلى لغة الجراح، لكنها أكثر فيضا فى لوبانها الشهوانى، وحلزونيتها البركانية، وأكثر حرصا على اكتمال وحدة التشكيل اللغوى، جملة كانت أو عبارة، وأعلى انفعالية ومحسوسية وأقل تجريدا وذهنية . غير أن كل هذه اللغات تشترك فى الاستعارة الصادمة، وغياب العلاقات بين ما يواشج ويقارن، وإقحام أشياء الوجود المتنافرة والأصوات واللهجات المتباينة، فى تكوينات جمالية وصورية جديدة فى نأى جاهد عن المألوفية وسهولة التقبل ، وعن الارتباط بنموذج جمالى ودلالى متشكل قائم فى التراث الشعرى حاضره أو ماضيه.

ـ ١٤ ـ

لا يكاد شئ فى الشعر الحديث يكون قادرا على تجسيد التحولات العميقة التى أسعى إلى بلورتها، بقدر ما تقدر التحولات التى طرأت على أقانيم أربعة من أقانيم الحداثة ـ تلك هى:

١ـ تحولات المرأة ومصائرها.

٢ـ تحولات الأنا.

٣ـ تحولات عالم العقائديات الكبرى والمشروعات الجماعية للتغيير وابتكار عالم جديد.

٤ـ تحولات بنية النص وتشكيله الزمنى.

أما تحولات ٢و٣ فقد نذرت لها كثيرا من الوقت فى دراسات سابقة، وفى أماكن أخرى من هذه الدراسة، وهى تحولات من دور الأنا الفاعلة (باللغة على الأقل) أو المتوهمة للفعل؛ أنا النبى والمغير والشاهد والمبتكر لعالم طوباوى، ومن يقين كلى بالعقائديات كأساس للتغيير والابتكار والإبداع إلى أنا منسلخة منفصلة منفعلة، أو محايدة متشظية أو عالقة

فى شباك الخيبة وانقشاع الوهم وسقوط الحلم، وإلى رؤية مأساوية أو احتفائية لجوفائية العقائديات وفراغها الداخلى وتناقضاتها ومفارقاتها اللاذعة والفاجعة والمثيرة للرعب أو الفجيعة أو الاشمئزاز أو السخرية أو التشفى أو الشفقة على النفس. أما التحول الذى أود مناقشته الآن فهو التحول الأول، وسأترك التحول الرابع لمناقشته فى فقرة أخرى.

إن قراءة جديدة للشعر فى نصف القرن الأخير تجلو وجود قوس ارتدادى يبدأ بالمرأة، كما بلورها واستشرفها نزار قبانى، ويمر بالمرأة كما بلورها وغيّرها أدونيس ومحمود درويش، وينتهى مرتدا على صدر باريه بالمرأة ، كما يبلورها الآن ثلاثة شعراء هم أمجد ناصر، وعبده وازن، ونورى الجراح. لقد كانت امرأة نزار قبانى دمية مترفة أو أمة متأفعية، أو صنما جماليا يتعبد، أو وسيلة من وسائل طرح مشكلات التغيير والتحرر الاجتماعى والأخلاقى والسياسى، كانت تبرعما لهواجس الثورة والتثوير «من شعرك شلال فيروز ثرى إلى حبلى» . أما امرأة أدونيس ومحمود درويش فقد ارتفعت إلى مصاف الرمز وتوحدت بالأرض أو بالحلم، أو بالثورة نفسها. وأما امرأة أمجد ناصر ونورى الجراح وعبده وازن فإنها تسلخ من كل الدلالات الرمزية والفكرية والعقائدية وتتحول إلى المحسوس الفردى المتعين المادى الصرف الذى يدرك بالرؤية، لا بالرؤيا ، والذى يقف مع الذات فى فضاء مقفل عليهما لاحضور للآخر الجماعى أو الرمزى فيه على الإطلاق. أى أن المرأة ، هنا ، هى جسد بإطلاق، جسد له وظيفة واحدة وحضور واحد هو الانتعاظ الجنسى (أمجد ناصر وعبده وازن) أو هى طيف خالص ليس له حضور مادى على الإطلاق (نورى الجراح). والجسدية تغدو التجربة الجديدة لمرحلة شعرية بأكملها . وقد يكون من الدال بحق أننى كنت شخصيا أكتب نصوصا جسدية خالصة بين ١٩٨٩و١٩٩٣ لا أجرؤ حتى على التفكير بنشرها، وكان يملؤنى استغراب حقيقى لدوافع كتابتها، كما كنت أكتب نصوصا جسدية أجرؤ على نشرها (كما فى عذابات المتنبى فى صحبة كمال أبو ديب) مدركا أنها لا تقول كل ما أريد أن أقوله ولا تروى غليلا. وكنت أظن أن ما كنت أمارسه من كتابة كان نشازا خارجا على المألوف، فإذا بى أكتشف دفعة واحدة وخلال شهرين من الزمان أن عبده وازن كان يكتب فى المرحلة نفسها كتابه (حديقة الحواس) فيمنع حين ينشر فى ١٩٩٣ . وأن أمجد ناصر كان يكتب فى الوقت نفسه نصوص كتابه (سر من رآك) الذى سينشر قريبا وقد يمنع عند نشره، وأن نورى الجراح كان يكتب نصه المناقض تماما (كأس سوداء) والذى لا يحتمل أن يمنع حين ينشر قريبا لأن السلطات التى تمنع بزوغ الجسد المادى لا تهتم كثيرا ببزوغ الطيف الأثيرى.

أى أننا نشهد انتقالا من:

١ـ المرأة المرمنسة،

٢ـ المرأة المحملة/ المشحونة اجتماعيا وجماليا،

٣ـ المرأة المحملة/ المشحونة عقائديا وسياسيا،

٤ـ المرأة المحملة/ المشحونة بعقد الذات (مشكلات الهوية والحرمان والإحباط، مثلا) .

إلى:

المرأة المتجردة، أى عارية، أى المرأة/الجسد.

بل الحق، إن من الخطأ أن نقول المرأة /الجسد، وينبغى القول فقط الجسد أو الجسد الذى يلحق به ضمير المؤنث أوجسد.... ها، لأن ماهو حاضر بالفعل هو الجسد الفيزيائى المادى، أما المرأة فى أبعادها الإنسانية العادية فلا حضور لها. وإذ أضع التأكيد على جسد...ها والجسد المؤنث؛ فلأن ثمة ما يشعر بأن الهوس بالمادى المتعين الجسدى قد لايقتصر على جسد المرأة، بل قد يشمل قريبا جسدا لرجل أو الجسد المذكر. و الحق أن هذا حادث الآن فى بعض النصوص (نورى الجراح، مثلا) مما يشعر بأن الجسدية والجسد قد يبرزان ليلعبا دورا مماثلا للدور الذى لعباه فى تراثنا الشعرى مع امرئ القيس والوليد بن يزيد وأبى الهندى وأبى نواس وابن الحجاج، حيث ارتبطا جوهريا بتجربة الخروج والتحدى والمجابهة. هكذا يمكن أن يصبح الجسد الفضاء الجديد لتجسيد روح المقاومة وانتهاك السائد والعقائدى الرجعى بعد

أن اختفى الفضاء السياسى الممكن لتجسد روح المقاومة . وقد كنت أشرت فى دراسة تعود إلى أوائل الثمانينيات هى «الحداثة/السلطة/النص» إلى تحول النص إلى جسد يمارس فيه، وعبره ، الشاعر فعل الحرية والعنف كلما ازداد القمع السياسى، ونحن قد نكون الآن أمام تحول جديد يصبح فيه الجسد هو النص الذى يمارس فيه الشاعر عنفه ووحشيته وافتضاضه وتملكه للأشياء لأسباب مماثلة لما مضى، ولغير ذلك أيضا.

ثمة احتمال قوى لأن يكون لهذا الانصباب ـ بل ينبغى أن أقول الانقضاض ـ على الجسد بعد خفى يرتبط بتقلص مجال فاعلية الأنا فى العالم الذى يعيش فيه الفنان، الآن، وسقوط الأوهام الكبيرة المتعلقة بالدور النبوئى التغييرى الثورى للشاعر والشعر، وازدحام الفضاء بجحافل القمع السياسى والاجتماعى والأخلاقى والدينى فى آن. وقد تكون دلالة ذلك كله مزدوجة ضدية ينقض وجه لها وجها، إذ يمكن أن تكون، من جهة، تجسيدا للإحساس بالعجز والعنة فى مجال الفاعلية فى العالم الخارجى الحقيقى بصورة تدفع الفنان إلى الانكباب الافتضاضى الشارخ بعنف لجسد امرأة يمكن أن يمتلكه ويمارس طغيانه عليه فى غرفة مقفلة أو سرير آمن، معوضا بذلك عن عنته، ناسجا وهم فحولة (لاحظ مثلا أن شعر أمجد ناصر الجنسى يتقصى فعلا صور الفحّولة الحيوانية فيزدحم بالأكباش، ويمتزج الفعل الجنسى فيه بها، وبرائحتها وعجيجها) ، كما يمكن أن تكون التجسيد الاحتضارى لروح التمرد والمقاومة فى سكرات موتها الأخير، فى وقت تطغى فيه الأصولية الدينية بما تفرضه من قيود وكلاكل، بشكل خاص على المرأة واللغة الجنسية والجسد. وبهذا المعنى يكون شعر الجسد تحديا ورفضا مباشرا للفكر الدينى المتزمت ولموقفه من الإنسان والمرأة والعلاقات بينها وبين الرجل بشكل خاص. والله، فى ذلك كله أعلم العالمين. وما أنا إلا بمتأمل مستكين ، وقد يكون كل ما أرويه هراء وكل ما أراه سرابا برّاء (أقصد برّاقا) ، مامن غث فى طواياه ولا من سمين.



مرجعيّات نقد الشعر
العربى الحديث
فى الخمسينيات

محسن جاسم الموسوى*

ربما تبدو أعمال مؤتمر روما (أكتوبر ١٩٦١) فى الأدب العربى المعاصر قديمة نسبياً إزاء ما يحظى به الشعر العربى الحديث اليوم من امتياز فى الدراسة والقراءة والنشر، بعدما انحسر التقليدى إلى المنابر والمجالس الخاصة وحلقات المناسبة الرسمية ومثيلاتها؛ لكن بعض اتجاهات ذلك المؤتمر وخلافاته القابعة خلف التلميحات والاعتراضات والتقاطعات لم تزل تدفع المرء إلى مزيد من المراجعة والتفحص، وتدعوه أيضاً إلى أكثر من قراءة فى «مرجعيات» نقد الشعر، سواء منها ما قاد إلى المؤتمر أو نجم عنه، أو عن متغيرات الأوضاع الشخصية والمعرفية التى قادت إلى انفراط مجموعات وظهور أخرى، أو إلى تبلور الاستقطابات فى المجلات والحركات الأدبية.

* أستاذ الأدب الإنجليزى والمقارن، كلية الآداب (منوبة) ـ جامعة تونس.

و«المرجعيّات» لاتتحدد بثقافة الناقد أو بانحيازاته؛ وإنما تتعدّى ذلك إلى فضاءات هذه الثقافة واشتباكاتها، وكذلك إلى المواثيق والسُنن والتواطؤات التى يشتغل فيها أو ضدها النقد بصفته الفاعلة فى تغذية الذوق، أو الأخرى المبلورة للرأى فى ممارسات (نقد النقد) كما جاء فى «نظرة إليوت فى النقد الأدبى» التى نقلها منح خورى إلى العربية، أو فى تلك الإشارات الضافية إلى النقد الغربى واتجاهاته التى اشتملت عليها كتب إحسان عباس وأسعد رزوق ونازك الملائكة ومحمد مصطفى، ومقالات عز الدين إسماعيل وسهير القلماوى وروز غريب وعبد الحميد يونس وشكرى عياد وعلى الجندى ولويس عوض من بين آخرين. وعندما تجرى قراءة إشارات الشعراء والنقاد إلى التراث .والموهبة والمخيلة واللغة الحياتية والتجربة والأسطورة والرمز والصورة فى ضوء هذه «المرجعيات» كتبا ومقالات وسننا طيلة الخمسينيات، تتيسر أمامنا صورة مشتبكة لمهادات الشعر ونقده(١).

وما نعنيه بهذه المرجعيات مجموع ما يستند إليه الناقد تصريحاً أو تلميحاً أو يتواطؤ على نسيانه، فحضور المحذوف والمغيب يتشكل مغايراً (٢). وتكتسب المرجعيات امتيازاتها الأقوى بمدى معرفة المتلقي واطلاعه، بما يتيح الإحالات وييسر القراءة المنتجة والشريكة عبر استلام الإشارة والإحالة والدلالة بمتوجب شجرة «نسب» ذلك أو سلالته في المرجعية الغربية المصدرة أو الوسيطة للاستحضارات والقراءات المستجدة في الموروث العربي.(٣)

ولاتتشكل «المرجعيات» من أصول ظاهرة الشعر الحر وتسمياته والتباسات المصطلح والتغيرات المتقاربة والمتباعدة عنه فقط؛ وإنما تتعدى ذلك إلى مسميات «التجديد» و«التحديث» و «حركة الحداثة» ومدلولاتها وتمظهراتها وحجم تموضعاتها المحلية والإنسانية، ومبررات ذلك في ضوء ثقافة الدعاة. وهكذا، يجري الابتداء هنا بما قيل في مداخلة أدونيس في روما (أكتوبر ١٩٦١) مدخلا نحو ظاهرتي التجديد والحداثة اللتين امتزجتا في موضوع علي أحمد سعيد، حينذاك، وهو يعطيه عنوان: «الشعر العربي ومشكلة التجديد»(٤) باتجاه تحديد الظاهرتين وأنواع تلقيهما ومهادهما في مفاهيم الصورة والموسيقى أو التجربة الحياتيّة واللغة العادية داخل الاتجاهات الشعريّة الحديثة وبين دعاتها المتباينين في التأكيدات والاهتمامات، وهي اهتمامات انعكست أيضا في المحيط العربي، كما سنتبين بعد حين. ومن الصعب القول بدءاً إن أدونيس لم يكن يحمل معه إلى هناك موروثات النقد العربي، فمداخلته تكتظُّ بالإشارات والإحالات؛ لكنّه كان يتبع ـ أيضاً ـ عرفًا موروثا في استنباط القوانين من الأعمال الأدبيّة جرى التأكيد عليه في كتاب عز الدين إسماعيل: (الأسس الجمالية في النقد العربي) (١٩٥٥) الذي كثرت إحالات أدونيس إليه(٥)؛ وهو لهذا لم يكن يعرض لمحاولته في «تعريف الشعر الحديث» التي ظهرت صيف ١٩٥٩ (٦) على أنّها «نقد جديد»، مستدركاً إزاء ما يقال في المطالبة بحضور هذا النقد: «لانستطيع أن نصطنع نقداً جديداً للحركة الشعرية الجديدة، هذا النقد يولد مع هذا الشعر الجديد» (٧) ومتى ما ولد هذا النقد تمرّس وتقادم. أي أن النقد الجديد يستدعي التوصيف أيضا بوصفه ممارسة خلاقة لا تابعة، وكما جاء في تعريفه لهذا الشعر أنّه يستند إلى التمرّد على الرهنيّة التقليديّة ـ وتخطّ مفاهيمها القياسية(٨)، فكان للنقد أن يشتغل كذلك، ممتداً داخل القصيدة نحو فضاءاتها غير منكفئ على «قانون» أو «قياس». ومهما يكن فإن جهده اللاحق يتغى هذا الخروج.

لكنّ يوسف الخال ـ عرّاب مجلة (شعر) ـ لم يكن يعبأ بحذر أدونيس، فهو يمثل له وقتذاك (أحد أناس) هذه (الحركة الشعريّة العربية... الكبار)، داعيًا في ضوء هذا إلى احتواء مداخلته في روما على أنها الدليل والبيان لهذه الظاهرة الشعرية، قائلاً:

> على النقاد العرب والقرّاء العرب والمهتمين بالأدب العربي عامة في العالم كله أن يقيّموا الشعر العربي بعد اليوم على ضوء المبادئ والمواقف والأسس التي عرضها أدونيس بإيجاز، ولكن بوضوح وعمق في دراسته.

وشأن أيّ وعي مغاير لابد لفعل التبشير به ومنه أن ينفرط في اتجاهات متباينة؛ وهكذا لم يحل التبشير دون افتراق الاثنين؛ الخال وأدونيس، أو تبلور تيار مختلف داخل حركة المجلة في كتابات أنسي الحاج والماغوط، أو في المسعى النقدي لعصام محفوظ وآخرين. كما أن أدونيس نفسه لم يتوقف عند حدود المداخلة المذكورة وإنما تعدّاها لاحقًا في تخطٍّ جرئ يضعه مع آخرين في جوهر حركية الشعر العربي الحديث.

غير أنّ الإطار التاريخي لمداخلة علي أحمد سعيد لم يكن يروق لعدد من روّاد التجديد والحداثة، كما التبس على آخرين، فبينما كان جبرا إبراهيم جبرا يقرأ ـ شأن أستاذه ف. ر. ليفز ـ في مفاتيح المداخلة كالرؤيا والخلق والنبوءة والكشف؛ بوصفها ألفاظًا نقدية «أوجدها الشعر الحديث ولن تجدوها في النقد العربي القديم إلا فيما ندر جداً»، تأتي دعوته في ضوء ذلك نحو حذف الإطار التاريخي للاحتجاج في المداخلة الأدونيسية؛ لأن دروس التجديد لن تحتاج إلى سابقة تاريخية تبرّرها. مع أن جبرا نفسه يحتجّ بالتاريخ في مقال سابق، عندما يريد تأسيس الأسطورة في جذرها المشرقي

بعيداً عن وسيطها الغربى. وعلى خلاف معه، كان الشاعر ستيفان إسبندر عندما رأى حداثة أدونيس ثوريّة تنقطع عن الموروث كـ (النزعة الحديثة فى الشعر الفرنسى، وثورة رامبو على التقاليد الشعرية)، قائلاً عنه إنّه «متأثر إلى حدّ بعيد بالمدارس النقدية الفرنسية الحديثة»، بينما يجرى التغاضى عما يمكن أن يتعلمه من إليوت أو عبره من الرمزيين الفرنسيين أولاً. وتأتى سلمى الخضراء الجيوسى باعتراضات أخرى حول واقع النقد الحديث، لكن أدونيس استعان بهذه الأطر والمرجعيات النقدية المتباينة ليعرض مفهومه فى اقتران «الحداثة» بالانشقاق والمغايرة والنكد مقابل الامتثال والتقليد والسكون، يقول: «لانجد ناقداً قديماً واحداً درس الشعر فى عصره من حيث هو تجربة تضئ وضع الإنسان وتفتح أمامه أبعاداً إنسانيّة مجهولة» (٩)، ومهما تباعد الآخرون عنه أو اقتربوا منه، فإن التغاير يضعه داخل الالتباس والتداخل والاختلاف والتأويل، وهو ما يبتغيه فى النتيجة انسجاماً مع منطلقه الأساسى فى الانتماء للخطاب المغاير والمتهم، كما أن تعددية الاستقبال تومئ باتجاه انشقاقاته اللاحقة، وكذلك بتوزّع اتجاهات حركة الشعر من قبل ومن بعد فى التجديد والحداثة (١٠). ولم تكن تداخلات أوراق مؤتمر روما فى الأدب العربى المعاصر وليدة الساعة، كما أنّها لم تكن مشكلة المنتدين وحدهم: إذ حمل هؤلاء معهم أصداء ما كان دائراً حينذاك فى حركة أدبية محتدمة لم تكن مجلة (شعر) غير تيار واحد فيها، يصفها أدونيس أنها «فترة أزمة ودليل ولادة رؤيا جديدة للشعر العربى» (١١). ولهذا، فإن قراءة فاحصة فى تشكلات المرجعيّة النقدية وما يرافقها من مراجعة واستدراك طيلة سنوات ما قبل روما، يمكن أن تساعد هى الأخرى على تبيّن مآل حركتى التجديد والحداثة من جانب، وإشكال الشعريّة، العربية، من جانب آخر.

المهاد والمصطلح: التجديد والحداثة

كان منذ البدء ثمة تغاير وتباين فى المصطلحات وأصولها واستخداماتها، فربما بدا مصطلح «الشعر الطلق» عند ألبير أديب أكبر تباعداً عن مصطلح «الشعر الحر» لدى نازك الملائكة، وقبلها ومن غير معرفة منها عند أحمد زكى أبى شادى، أو ربما يترادف هذا مع ما يعنيه الريحانى ويقترب من «طليق» رئيف الخورى و«منسرح» أنور الجندى. لكن مثل هذه المصطلحات لا تعنى كثيراً من غير امتدادها الفعلى فى السياقات والفعل ودلالات الحضور(١٢)؛ إذ كان مصطلح الشعر الحر عند نازك الملائكة يتشكل، لا على أساس القطيعة مع عمود الشعر وانتماءات البنية التقليدية؛ وإنما على أساس (التجديد) فيه استجابة لمجموعة من الضرورات والمبررات والعوامل، كما سيتبيّن بعد حين. وعندما تذكر الملائكة ـ لاحقًا ـ جهلها الأسبق بتجربة أبى شادى، ومن ثمّ اطّلاعها الأخير على قصيدة (ب. ن) فى العراق عام ١٩٢١، حيث هى عندها «أقدم نص من الشعر الحر». عندما يكون الأمر هكذا فلأن نازك لم تتراجع لحظة واحدة عن كونها الرائدة فى التسمية والتشريع؛ ولهذا فإنّ التفريق الأساس الذى ينبغى التوقف عنده لايخص التسميات فحسب، طليقاً أو طلقا أو منسرحاً أو حراً؛ وإنّما يتعدى ذلك باتجاه ظاهرة القصيدة نفسها؛ فما تخصّه نازك الملائكة بالتشريع والنقد هو الشعر الحر ببداياته وظروفه وأوزانه الحرة وجذوره الاجتماعية ونفوره من النمط أو إيثار المضمون والهروب من التناظر واستحداث الهياكل والتكرار وتمديد الصور... إلخ. أى أنها تسعى إلى إطلاقه قائما ومشروعا مستنداً إلى سنن ممكنة أو محتملة. ولم تتراجع نازك الملائكة عما تعدّه دعواها ومشروعها، وإنّما تجد فى الخروج عليه ما تسميه «بدعة»، تقول فى الردّ على جبرا إبراهيم جبرا:

> إنه أخذ، دون مبالاة، اصطلاحنا «الشعر الحر» الذى هو عنوان حركة عروضية تستند إلى بحور الشعر العربى وتفعيلاتها، أخذ اصطلاحنا هذا وألصقه بنثر اعتيادى له كل صفات النثر المتفق عليه.

وحضور «أنا» نازك الملائكة لا يوارب، كما أن «فعل» الآخر؛ أى جبرا فى هذا الكلام، متهم بصراحة منذ البدء؛ فـ «الأخذ» لا يقل دلالة ـ فى السياق أعلاه ـ عن «السرقة» أو «الانتحال». ولهذا تضيف إمعاناً فى الامتلاك والنسب وإقصاءً للآخر:

ليتـه على الأقل ترك اصطلاحنا ووضع غيـره حرصاً على وضوح الاصطلاحات فى أذهان جماهيرنا العربية المتعطشة للمعرفة. وإنما سمينا شعرنا الجديد بـ «الشعر الحر» لأننا نقصد كل كلمة فى هذا الاصطلاح. فهو «شعر» لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجرى على ثمانية من أوزانه، وهو «حر» لأنه ينوّع عدد تفعيلات الحشو فى الشطر، خالصاً من قيود العدد الثابت فى شطر الخليل(١٣).

ومداخلة روما ومتعلقاتها تبتدئ فى الاختلاف، لا الائتلاف، ما بين مصطلحات التجديد والحداثة، وما بين الموروث ورايات التحديث؛ كما أنها تتوقف عند قراءة النص وشروطه الداخلية، لكنها تأتى إلى هذه القراءة من مرجعيات النقد الأوروبى السائد فى المنظر الخمسينى كما تفرزه القراءات والمختصرات التى تحتويها الكتب والمجلات، فيما يشبه الانهماك والتبشير، علامات الوعى النهضوى. أما تجسيدات هذه العلامات فى النصوص الشعرية وما يأتيها أو عنها من نقد فهى مثار تعليقات كثيرة، جرى شأنها مشحونة بالمثاقفة مرة وبالتحزب مرة أخرى، لكنها عندما تستعين بالبلاغة الموروثة، وتتحفظ على الانزياح، تبدو خالية من الهجنة عند الملائكة فى منبر النقد.

فبعد أن تضع نازك حركة التجديد فى مهادها العربى؛ أى عروض الخليل، وتعرض للتجديد شكلاً، تقيم مشروع سنن العلاقة والألفة أو تعرض له على أنه متسع لـ «الجماهير» وليس للصفوة أو النخبة التى تتشكل فى الضفة الأخرى لدى جماعة (شعر) مقرونة بالفداء والقربانية؛ ولهذا يجىء مصطلح «جماهيرنا العربية المتعطشة...» من الخطاب السياسى أو الإعلامى لأكثر من غاية وهدف. وعلى الرغم من أن الآخرين فى حركتى الحداثة والتجديد يجتمعون بدرجة أو بأخرى تحت مثل هذا الائتلاف، إلا أن التمييز لابد منه. ويمكن أن يبدو التآلف ممكناً وطيعاً مقارنة بالآخرين، عندما يجرى التناقض والتباين فى الأداء. فعندما ظهرت قصائد ألبير أديب خالية من كل قيد، كما يصفها أنسى الحاج، فيها «موسيقى صامتة لا وجود لها فى شعرنا التقليدى»، بدت مختلفة مع المجددين الآخرين: «أما شبابنا من أدونيس إلى البياتى ورفاقهما فلا يزالون يحافظون على بعض الروح الكلاسيكية فى النظم»(١٤). وفى عام ١٩٥٥ يقول إحسان عباس:

> كانت نازك الملائكة أجرأ المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر من شكله القديم، ولكنها لتعمقها فى القديم وتشرّبها روح التعبير القوى، لم تستطع أن تكسب الشعر الحر خفة الحديث العادى(١٥).

أى أن المجموعة مهما بلغت تفاوتاتها؛ فإنها لم تزل تقيم فى مهادات الشكل القديم حينذاك. وتصرّ نازك الملائكة على تأكيد هذا الانتساب مادامت لا ترى غير نفسها صاحبة مشروع «الشعر الحر» بصفته تجديداً فى الشعر العربى وليس انقطاعاً عنه، وعندما يجرى التحرك وزناً بين الكامل والبند والدوبيت، فإن هذه الحركة لا تعنى عند إحسان عباس إلا ترادفاً قائماً بأن «قوة الموروث الصارم فى نغمات الشعر العربى ستظل تقيد الشاعر فى قبضة محكمة»، بينما تفرض «طبيعة اللغة نفسها» ظهور «المألوف» فى هذا النغم(١٦).

ثلاثية خطاب الملائكة

تقود القراءة الدقيقة أو المقاربة لخطاب الملائكة إلى ما تعنيه تحديدا بالشعر الحر، ومقدار ما ينطوى عليه تحديدها من تباعد وافتراق عن الآخرين؛ فهناك انتماؤها إلى الموروث من جانب، وهناك تبريرات الافتراق عنه من جانب آخر، كما أن هناك استدعاءات للخطاب الإعلامى والسياسى والشعبوى، ولكل من المثلث المذكور جزئياته التى بمقدورها أن تدلنا على حركة التجديد وتباينها مع الحداثة الشعرية بمفاهيم الابتداء بـ «الشمولية الشعرية» الجبرانية التى تستبق التجربة فيها البناء فى ضوء جذرها الليبرالى المنقطع عن «الخطاب الكلاسيكى»، كما أنها يمكن أن تستعيد نازك الملائكة ثانية من بقايا الخطابات المناوئة لها والقائلة بتراجعاتها عما بدأت به.

وبدءاً، ليس هناك من يبدى اليوم اعتراضات أساسية فى كونها السباقة تنظيراً فى قضية الشعر الحر، وهى لذلك عرضة

للمشاكسة والاختلاف، كما كان أدونيس لاحقا عرضة للالتباس فى غير هذا الموضوع. ويمكن أن يتفق المرء جزئيًا مع «موريه» فى أن مفهوم نازك الملائكة للشعر الحر لايتطابق مع مايعنيه مصطلحًا غربيا أولا «لأن قصيدة الشعر الحر النموذجية فى الشعر الأوروبى لا تتمثل فى وسائل عروضية شكلية»(١٧) كالتقفية والتفعيلة الواحدة. ومثل هذا الرأى صحيح عندما يتعلق بانهماكها فى العناصر العروضية؛ ولهذا كان محمد بنيس يتفق فى دراسته الموسعة للشعر العربى الحديث مع اعتراضات السياب على استخدامات نازك الملائكة لمصطلح الشعر الحر، وكأنه محدود باختلاف «عدد التفعيلات» المتشابهة بين بيت وآخر(١٨). أى أن بنيس كالسياب وموريه لاحقا يؤاخذ الملائكة على إغفالها الأصول الأوروبية للظاهرة، وهو ما لم يمر دون استدراكات من يوسف الخال من قبل.

وربما قادت منهجية نازك الملائكة فى «تثليث» الخطاب ما بين «شكلانى» وآخر «تراثى» وثالث «اجتماعى ـ حضارى»، إلى اليسر الذى يجده خصومها فى تقديم الاعتراضات فهى ليست منقطعة عن المحيطين كما تقول: «إنما اندفعت إلى التجديد بتأثير معرفتى بالعروض العربى وقراءاتى للشعر الإنكليزى»(١٩)، وهى قراءة تبتدئ فى عنايتها بما تسميه بالإبهام والحلم فى مقدمتها لديوانها (شظايا ورماد) (١٩٤٩). وفى حين خصصت مقالات متفرقة للظواهر الإيقاعية والتكرار والهيكل وبنية القصيدة، كانت الملائكة تسعى أيضًا إلى تثبيت اعتبارات ظهور الحركة؛ فـ «الحياة المعاصرة» و«فردية صوت الشاعر» و«الشروط الداخلية للقصيدة» تبدو استجابات عصرية أولاً، كما أنها أصداء لمقولات مألوفة فى الشعر الحديث ونقده، وفى مقالتها عن «الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر» التى ظهرت فى (الآداب) (ع ٦ ـ ٨، ١٩٥٨)، ومقالتها «حركة الشعر الحر فى العراق» فى (الأديب) (ع ١، ١٩٥٤)، ترى نازك الملائكة:

١ ـ إن الفرد العربى المعاصر ينزع إلى الهرب من الأجواء الرومانتيكية إلى جوف الحقيقة الواقعية الصارمة التى تتخذ العمل والجد غايتها العليا لأن مشاكل العصر تستدعى من الشاعر المعاصر أن يتحرك ويندفع لا أن يتلكأ عند البيت الواحد حتى يعتريه إحساس بالكسل جراء توقفات القافية والأوزان الشطرية القديمة وغنائية الموسيقية العالية فى الأوزان القديمة.

٢ ـ والشاعر الحديث له فرديته التى تتطلب اختطاط سبيل شعرى جديد يصب فيه شخصيته الحديثة راغبًا فى أن يستقل ويبدع شيئًا لنفسه يستوحيه العصر غير تابع لامرئ القيس والمتنبى والمعرى.

٣ ـ والشعر الحديث ينتمى إلى «الفكر المعاصر» الذى يرفض «النموذج فى الفن والحياة»؛ ولهذا يرفض ما هو «وحدة ثابتة»، ويحتاج إلى الخروج من هذا الفكر الهندسى الصارم الذى يتشكل حتى فى طول عبارته.

٤ ـ ولهذا يثور الشاعر الحديث على تحكم الشكل ما دام يبتغى سطوته على القصيدة حسب ما تمليه ضروراتها خارجًا على «القداسة» وما تعنيه من «التحقق والاكتمال».

أى أن قراءة متأنية لمثل هذه البنود الأربعة لا تقودنا إلى أصدائها عن أدونيس فى تعريفه للحداثة فى الشعر أو فى مداخلة روما فحسب، وإنما تثير مجموعة من المقارنات مع بيانات الحركة الرومانسية الأوروبية أولاً، خاصة أن نازك الملائكة ولعت بالشعراء الإنجليز منهم و. بـ «كيتس» تحديداً حتى قارنت بينه وبين الشابى وآخرين. لكن الملائكة ليست معنية فى التعمق بالبيان الرومانسى، كما أنها تلتقى والتصويريين فى تأكيد العلاقة الوثيقة بين التجربة الحياتية ولغة الشعر؛ وفى حين تتسع بيانات الرومانسيين لتطويع التجربة الذاتية والإنسانية والاستزادة المعرفية، وتحتضن الكلى والجزئى والطبيعى والخارق والانزياحات عن المألوف، وتنشغل بين التصور والمخيلة.

كانت الملائكة تتوقف عند التبشير، وتتحدد بالحضور الطاغى لـ (التعبير القوى) للغة، حسب تعبير إحسان عباس فى الإشارة إلى جرأة الخروج لديها وتعثر الرغبة عندها عند

هذا الحضور[٢٠] . لكن هذا التعثر يجعل الرغبة محبطة فى حين يحول دون تدفق اللغة الحياتية. وربما يجهض (الحلم) الذى قالت به نازك الملائكة فى تقديمها لديوانها (شظايا ورماد): إن مهاد الوعى يتفاوت بين شاعر وآخر ويتشكل من مجموعة عناصر تتجاذبها مفاهيم أساسية: اتصالية مرة، وأخرى نهضوية تبرر قربانية المخلص وفدائيته. وقبل وضع عناوين دواوين الشعر المنشورة فى سياقها (الحضارى) ضمن ما يعنيه محمد جمال باروت بـ (الأدبى)، فى غير هذا المجال مقارنة بالحضارى الذى يقرنه بمرحلة جرجى زيدان ومجلة (الهلال)، وبكتابات توفيق إلياس الخليل وبولس شحاده وأمين الريحانى[٢١]، تجدر الإشارة إلى أن التعثر عند عتبة طغيان الموروث و(التعبير القوى) ليس سببًا وحيداً أمام تباطؤات التجريب عند الملائكة مقارنة بالبياتى وأدونيس لاحقا، من بين آخرين يعون مثل هذا الحضور التراثى وينتمون فيه لا إليه؛ فثمة قلق إزاء التلقى لم يزل أدونيس يرتاب فيه حتى ١٩٦١؛ إذ تستدعى الظاهرة الجديدة وعيًا شعريًا؛ لأن الشعر الحديث يقلق ويثير ويقلب المفاهيم، كما أنه قد «يطول ويتنوع ما شاءت التجربة والموهبة» فى تعبير على أحمد سعيد[٢٢]؛ أى أن «الحداثة» تتأتى من الوعى بنفسها صادمة مغايرة مليئة بالكشوف التى لاتنطرح سهلة للآخرين ضرورةً. أما نازك الملائكة فإنها لم تكن تتوقع قبولاً سريعا لهذا «الطارق المريب»؛ وهى إذ تعترض على أولئك الذين يشتمون الجمهور ويهاجمون «مقدساته»؛ ترى نفسها مبشرة وداعية على خلاف الذين يضيقون ذرعًا بالجمهور المرتاب، وهى تقول عن صحبها إنهم «يسخطون على هذا التردد الذى يقابل تجديدهم ويرمون جمهورهم بالجمود والبلادة وقلة القدرة على تقدير الإبداع»[٢٣] . لكنها تضع ضعف التلقى فى جدليّة أخرى هى الفعل والردّة عليه، الثبات والتغيّر، آخذة من معجمها التراثى فى التعريف بهذا التحفّظ المضاد:

> إنّه صوت التماسك والأصالة فى شخصية الأمة التى ترفض أن تنهار بإزاء كلّ فكرة جديدة... إن التحفظ ضرب من الدفاع عن النفس يواجه به الفرد الإنسانى عوامل العدوان ومخاطر المفاجأة التى تعترضه.

وعند تملّى مفردات الملائكة فى ضوء خطابها الثلاثى نراها تشتغل إزاء تلقى القراء فى فضاءات «التقليديّة»، لاخارجها هذه المرّة، فسلطة الأعراف والتقاليد السائدة ومعاييرها الآمرة تقترن لديها باللغة القوية وسلطانها الشعرى وهى (عناصر الأصالة فى الأمة). أما الخروج على (القداسة) عند الملائكة، فهو انشقاقها المعرفى على الجانب الدال فى الاكتمال والتحقق، وهو ما تسعى إلى تخطّيه منذ تقديمها لـ (شظايا ورماد)؛ أى أنّها تبتغى الانشقاق على منظورات «الاكتمال» كما فعل شعراء غربيون ينتمون إلى مرجعيات مختلفة، ويلجأون إلى التجاوز من خلال هدم مفهومات الرضا بالذات وتوليداتها الاكتمالية، ولهذا يصعب تكييف مقولات نازك الملائكة فى تأطيرات مرجعية واحدة فى موضوع التلقى، فهى مع الرومانسية وأقل منها، وهى ضد «الاتباع»، ومع دفاع مؤسساتها الذاتى وخطابها. أما مرورها على «القراءة والتلقى» فلا يعدو المراجعة العقلانية لمظاهر العلاقة وليس لجوهرها المعقد مادام انشغالها الأكبر هو الدعوة والتبشير.

فالملائكة ليست معنيّة فقط بتقديم قضية الشعر المعاصر لقارئ وطيد العلاقة بالشعر ومؤسساته وتقاليده السابقة، وإنما تبتغى إشاعته فى عصر متهم بغياب الشعر عنه: وقد تكون مصادفات القراءة فى الأدبيات المتيسرة حينذاك (عام ١٩٥٧ مثلا) هى التى جعلت اثنين من مثقفى المرحلة، هما السيّاب وحسين مروّة يكتبان عن «عصر لاشعر فيه». فكان السيّاب ينقل عن إليوت (مجلة شعر، ع٣، تموز ١٩٥٧، ص١١٢) رأيه فى حياة كابوسية قيمها غير شعرية لابد من تحريرها عبر الأسطورة والخرافة «لأنها ليست جزءاً من هذا العالم» عاد إليها الشاعر «ليستعملها رموزاً وليبين منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد». ومثل هذا المدخل يعنى نفعية الاستخدام، فالأسطورة تأتى بالحماية وتتيح الهرب، كما أنها تطمح فى استخداماتها الجديدة لبلوغ المتلقى الذّى هجره الشعر. وربما يتعدى الشعر، فى القصيدة الجديدة، هذا الهدف فيأتى الأسطورى فى الخطاب الشعرى لحظات كالرؤيا الشديدة نفيًا للمألوف مستعيداً العادى فى امتزاج خارق يتجاوز جدران

العزلة بين العقل والعاطفة وبين الغريب والعادى. وتكون القصيدة فى هذه اللحظة الغرابة اللازمة للانعتاق فى بعض قصائد السيّاب القليلة [٢٤] .

وتؤرق قضية التلقى آخرين؛ إذ كان حسين مروة ينطلق من قلق مماثل، ولكن بنتائج مختلفة [٢٥] متخذاً من لقاء طه حسين بـ (بعض أدباء تونس) مادة للمناقشة؛ إذ كان طه حسين يعرض للفكرة القائلة «إن هذا العصر قد غلب فيه العلم والإنتاج العقلى كل شئ، وغلبت فيه الحياة الواقعية العلمية التى تشغل الناس». ومثل هذه الحياة مناقضة لطبيعة الشعر، كما يقول. وفى ضوء هذا كان محمود المسعدى يتساءل: «هل يمكن للشعر أن يحيا ويخصب فى عالمنا هذا؟ ... أليست الثقافة العصرية قد طغت فيها عناصر الفكر إلى حد أن الشعر، بمعناه المحدود، أصبح غير كاف أن يكون تعبيراً عن الحياة الفكرية الشاملة». والتساؤل ينطوى على مجموعة من الفرضيات منها وجود عدة معانى للشعر المحدود وغير المحدود، وأن المحدود يعانى ظاهرة الانفصام والموت على خلاف المحدود الذى يتسع للحياة الشاملة. والقصيدة قائمة فى مثل هذا التساؤل على أنّها قادرة على تخطى الانفصام، أما انتكاسها بين «المحدود» فيعنى تخلفها عن روح الفكر المعاصر. وبكلمة أخرى ليس «الاحتماء» هو الطريق الوحيد نحو التمدّد والحياة. ولهذا يأتى حسين مروّة بعدة اقتراحات فى ضوء هذه المناقشات:

- إن الشعر شأن الحياة نفسها لايتوقف عن النموّ والتطوّر.

- لكن العنصر البشرى يتلكأ عند التجديد؛ ولهذا فإن «التغيير المطلوب» فى الشعر تواجهه الأشكال القديمة المستقرة، والعقليات المحافظة. ويقترح حسين مروة، بموجب نظريات النشوء والارتقاء، أنّ التغير فى الأدوات التعبيريّة لايأتى بسهولة ولايتحقق بطريقة عفويّة ...تلقائية.

- وعلى الصعيد الشخصى، ليس هناك ما هو منقطع عن الآخر ، فـ «ليس الوجدان والعاطفة فى الإنسان منقطع الصلة عن العقل».

- وقياساً على هذا الرأى فـ «القصيدة فى الشعر الجديد هى التماسك الوجدانى والموسيقى واللغوى معًا فى بناء واحد يأخذ كل جزء منه مكانه الذى لايمكن أن يكون له فى القصيدة مكان غيره».

وصياغات هذا الخطاب واضحة الانتماء التعبيرى إلى البيان الرومانسى وتأثيراته فى الوعى النهضوى عمومًا، مشتملاً على عضوية القصيدة من جانب، ومفهوم النشوء والارتقاء السائد منذ أيام توفيق إلياس الخليل (١٩٠٦) (الهلال س١٥ ، ج٣، ص١٦٢)من جانب آخر. وعلى الرغم من أن جبران كان سبّاقًا فى تقديم اشتراطات التجربة على الشكل أولاً، فإن مداخلة مروة تستعين بمكونات النقد الإليوتى أيضًا فى استدعاء الظاهرة الميتافيزيقية فى الشعر الإنجليزى مثلاً؛ فالقصيدة تتحقق فى ذلك المزيج بين العقل والعاطفة لدى أولئك الشعراء الذين يستحضرهم إليوت فى القرن العشرين بلغتهم الحواريّة ومفاهيمهم المتنامية عبر الاستعارة والمجاز وكل ما هو محسوس، وباستهلالاتهم التى تنطوى على الغرابة والدهشة والمفاجأة.

لكن هذا الخطاب يستعين بالتبشير الرومانسى فى تقديم نصوصه، إذ تكفى مراوغاته الشعبوية كتلك التى تعنى بجماهيرنا «المتعطشة للمعرفة» عند نازك الملائكة وفى «واقع حياتنا القوميّة والإنسانيّة فى هذه المرحلة بعينها» عند حسين مروّه، مادام هذا الشعر يأتى فى لحظة أخرى ليست «بالضرورة لحظة الذوق العام والفهم عند الجماعة»، بتعبير أدونيس [٢٦]. وتبقى القصيدة فى أحيان كثيرة مليئة بالمفاجأة والغموض والغرابة مقارنة بعمود الشعر الأخاذ بدفقة الموسيقى وسرعة التبليغ فى مخاطبة العامة؛ ولهذا اتهمت القصيدة الحرّة والجديدة بالأرستقراطيّة، وردّ عزيز السيّد جاسم هذه التهمة فى مقالين مطوّلين عام (١٩٦٤) [٢٧].

فالتبشير فى البيان الشعرى والخطاب الجديد عامة يشتمل على مجموعة من «الاستراتيجيّات» لدى نازك الملائكة ولدى الآخرين الذين يرون ضرورة هدم البنية المحافظة بغية

إبدالها بأخرى لها خطابها المختلف والمغاير. وبرغم تسمية نازك الملائكة لردة فعل تلك البنية بأنّها «المحافظة على الأصالة»، فإن حسين مروّة يراها عنيدة وعدوانية. أما استدراج الاتفاق من الجمهور فلا يعدو التنقل بين شعبوية الرومانسيين ولغتهم الحياتية، وبين المراوغة لتمرير ما هو مختلف أو تيسير هذا المرور على الأقل؛ ولهذا قلما يلجأ غير المبشرين من الكتّاب؛ أى أولئك الذين يعنون بشفاعة «النقد» لنفسه، بمثل هذه الاستراتيجيات، فهم يرون المدخل الغربى فى القراءة الجديدة للنص مكتفيًا بنفسه، غير عابئ بغيره؛ إذ يكتب منح خورى لـ (الأديب): العدد ١١ نوفمبر ١٩٥٥[٢٨]، منطلقا من قناعات مستقرّة أن الحركة الشعرية لم تزل بطيئة، وأن المتلقين يبقون على مسافة كبيرة فى الاستقبال؛ ولهذا فإنهم يتحملون مسؤولية ما تعانى منه حركة الشعر «القارئ عندنا هو المسؤول عن هذه الرتابة فى سير الحركة الشعريّة». كما أنّه يراهن على أن القصيدة الحديثة بشكلها المتواضع عليه تنتمى إلى ما يدعو إليه ريشاردز «طبعًا بالاستناد إلى كوليردج» فى أنّها تكون لاتعنى بما يحتم قراءتها من الداخل؛ لأنّها (كالشجرة النامية) فى «كيان دينامى متكامل»، ولهذا ليس مبررًا أن يأتيها القارئ محملاً بالميول والتداعيات و«الرواسب الشعوريّة والفكريّة» أو «الولاء العقائدى». أى أن منح خورى يأتى إلى قراءة النص فى ضوء مقولات ريشاردز وآرنولد وآخرين ممّن كتبوا فى «المغالطة» الشخصية أو التاريخية. كما أنه يفترض فى القصائد الحديثة ألا تعطى نفسها بسهولة ويسر، لكنّه على الرغم من ذلك يستعين بإليوت، مترجمًا هذه المرة، لردم الهوّة بين القصيدة والمتلقى؛ إذ يكتب إليوت (الأديب: مارس، ع٣، ١٩٥٥، ص٢٠ ـ ٢٢) حول ضرورة توجه النقاد نحو النصوص نفسها بدل الاتجاه نحو الآثار والمقالات التى تدخل فى نقد النقد:

> إن تعدد الكتب والمقالات النقديّة قد يخلق، ولقد رأيته يخلق بالفعل فسادًا فى الذوق الأدبى. إذ يوجهه إلى قراءة ما كتب عن الآثار الفنية بدلاً من توجيهه إلى قراءة الآثار الفنّية نفسها.

تعدّد وجوه القصيدة، أم تعدّد مدارس النقد؟!

إن مثل هذا الاستدعاء للقراءة الفاحصة يتباعد عن (التبشير) وخطابه، فهو يتشكل فى مجموعة من المرجعيات، أغلبها قراءات فى كتب غربية شائعة فى الخمسينيات، وتضمنت خلاصات كتب عنها إحسان عباس فى (فن الشعر) (١٩٥٥)، وعز الدين إسماعيل فى (الأسس الجماليّة فى النقد العربى) وسهير القلماوى فى (النقد الأدبى). ويقدّم إحسان عباس فى كتابيه (فن الشعر) و(عبدالوهاب البياتى) إشارات كثيرة إلى الاتجاهات والمدارس الجديدة فى الشعر والنقد، ولا تكتفى تلخيصاته بالتصويريين وبيانهم والرمزيين والسرياليين والجماليين والواقعيين؛ وإنّما يتوقف مليّا عند القصائد والبيانات متأملا مفاهيم الصورة والمخيلة ومكانة الشاعر، ومتفحصًا مفهوم (الشعر الخالص). لكنه يفرد الكثير لما يقوله برادلى فى تعدّد وجوه القصيدة، معتمدًا ذلك ممرًا نحو قراءة ريشاردز للنصّ على أنه تجاذب فى العلاقة بين المنشئ والمتلقى، فتكون هذه الخلاصة مدخله إلى إمبسن وبروكس وبيرك وظاهرة النقد الجديد[٢٩]. وينطلق عزالدين إسماعيل من كتاب D. A. Stauffer فى (طبيعة الشعر) ليأتى لـ فرديّة لغة الشعر وبنية القصيدة فى سياقات كثيرة يعنى بها كتابه. بينما كانت سهير القلماوى تمرّ على كتاب هارولد أوزبورن عن اتجاهات النقد الجديد لتقديم خلاصاتها عن قراءة الشعر عند أرسطو وسانت بوف وتين وكروتشى وإبركرمبى وجوردان وسكوت جيمز وولتن وريشاردز و إليوت وامبسن، متوقفة عند Moulton ورأيه فى:

> أنّ النقد كما نراه فى إنتاج النقاد أنفسهم أخذ يتحول تحولاً ملحوظا، إذ بعد أن كان يتبوأ مركز الذى يرسم للكتاب ما يجب عليهم أن يتبعوه أخذ يقف منهم موقف المتلقى عنهم لما يجب عليه[٣٠].

لكنّها ترى ما يتفق مع ما ذكرته عن إليوت فى أهمية قراءة النص وتشريحه فى ضوء معايير وموازين وأحكام نقدية. وحتى عندما تستعين بالموروث النقدى العربى (الجرجانى فى النظم والسياق مثلا)، وبالنقد الحديث عند الحكيم؛ فإنّها

تؤلب ذلك باتجاه مثل هذه القراءة «ذلك أن الناقد يجب أن يحكم على الأثر الأدبى أو الفنى بناء على قيمته الذاتية لا بما يمليه عليه مزاجه الخاص» كما يقول الحكيم (٣١). ومهما كانت مرجعيات الحكيم؛ إلا أن مثل هذه الكتب تتجه نحو التعريف بمهاد النقد الغربى الجديد؛ ولهذا السبب لايمكن أن نستغرب تباعدات الخطاب النقدى التالى (مابعد ١٩٥٥ مثلاً) عن تبشيرية الدعاة من جانب، وعن التعريفات العامة بمواصفات حركة الشعر الحر أو الجديد من جانب آخر، قبل أن تتعاظم تجريبيّة القصيدة المعاصرة باتجاه (حداثتها) التالية، التى يقرنها إحسان عباس بالبياتى، وبتجريبيته وهو يخطو بالشعر مرحلة أخرى، حين جعله نوعًا من الحديث(٣٢).

وهكذا كان معاصروها يرون أيضا ما تراه الملائكة من أن القصيدة تحمل فى داخلها شروط القراءة الخاصة؛ إذ كان جبرا يكتب مثلاً فى (أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال) ما يعنى ضرورة التغلغل فى العمل المنقود، وما يحتم عدم فرض أية قوانين فولاذية ثابتة على المنقود، مذكراً الآخرين بـأنه :

> يجب ألاننسى أن كلّ عمل فنى جديد، إذا كان ذا قيمة يحمل قوانين نقده بين طيّاته، إنه أرض جديدة تتطلّب تجدد الحيلة فى كشفها(٣٣) .

لكن هذا التشريع يستند هنا إلى آراء أستاذه ليفز، كما أن دعوة نازك الملائكة تقترن بريشاردز وقبله بماثيو آرنولد؛ إذ يقول ف. ر. ليفز فى تعقيب ذائع حول «النقد الأدبى والفلسفة»، Scrutiny (١٩٣٧) :

> إن مهمة الناقد الأدبى هى بلوغ اكتمال خاص للتلقى، وأن يلاحظ علاقة محددة مميزة لتطوير هذه الاستجابة فى تعليق عليه أن يبقى يقظا ضد الاستخلاص غير المتجانس من الذى أمامه، وكذلك ضد أى تعميم بعيد أو يعوزه النضج . إن عنايته الأولى هى أن يدخل فى امتلاك القصيدة المنشودة... وإذا ما أقدم على أحكام واعية صراحة أو تلميحاً؛ فإنه يفعل ذلك انطلاقًا من تلك الهيمنة الكلية التى بحوزته، من ذلك الاكتمال فى التلقى.

وتتأكد التباعدات المذكورة فى كتابات نازك الملائكة فى «منبر النقد» الذى اقترحته على الآداب، قائلة فيه (ع٤، س٧، ١٩٥٩) : «وإن للنقد أسسًا يجب أن يصدر عنها، وأشكالا ينبغى له أن يتقيد بها وإلا فقد هيبته وسطوته» وتضيف فى التعريف بهذا المنبر:

> يستهدف أن يخطّ طريقا موضوعيا للنقد العربى يحدّد فيه المعالم ويستخلص الأسس العامة للنقد دون أن يبدّد مجهوداته فى مناقشات لا تتعلق بالصدد العام.

وليس صعبًا تبين الخشية من الخروج على الصدد؛ فكلما جاء النقد معنيًا بالنص، انفتحت معالم الشعر الحديث وانتهى مسعى المبتدئين والمجربين فى الكتابة عما تعدّه الملائكة مسيئًا:

> إن النقد المعاصر كان، ومازال، يتوقع من النقاد أن يكونوا ذوى مناهج فى النقد، وأن يحملوا فى أذهانهم مفهوماً متكاملا ناضجا للقصيدة العربية التى يكتبون عنها.

ولم تكن نازك الملائكة تكتب فى (النقد الموضوعى) والمعنى أيضا بشكليّة النص وبلاغياته من فراغ، كما أنها لم تقدم على منبريتها من غير مبررات؛ فثمة مرجعيات يتموضع فيها نقد النصف الثانى من الخمسينيات لايمكنها تجاهلها دفاعًا عن قضيتها الأساس؛ أى ظاهرة الشعر الحر أو المعاصر. وتحيل الملائكة على مرجعيتى النقد الغربى ،كما يعرض له ريشاردز أولاً، وهى لهذا تؤكد الانتماء للأوّل والخروج استقراءًا عليه بعد قراءة الثانى ؛ فهى تقول:

> كما كان اعتماد الخليل، فى ضبطه للبحور والسقطات فى زمانه ،على حسه الشعرى وذوقه وما يحفظ من الشعر العربى، فقد كان اعتمادى أنا أيضا على حسّى الشعرى وذوقى وما أحفظ من الشعر العربى.

وهى إذ تعتدّ بـ «الخليل العظيم الذى رصف الطريق لكلّ شعر عربى» و«ابتدع العروض ابتداعًا على غير نمط سابق» فإنها تأخذ بالمنهجية لابالنص، فتقوم بـ «استقراء

قوانين جديدة على أساس الخطوط الكبرى التى وضعها ذلك العالم الفذ»، أى أنها «تستقرى» وتأتى بتجديدها فى هذا السياق: «إنّما اندفعت إلى التجديد بتأثير معرفتى بالعروض العربى وقراءاتى للشعر الإنكليزى»[٣٤]. ومثلها ولغاية مختلفة تنتمى سلمى الخضراء الجيوسى، فهى تحيل إلى بيت للطهوى ونصح لمحمود الغول «وهو ضليع بعلم اللّغة»، كما تقول فى مناقشتها للملائكة. أما انتماؤها الآخر فلمدارس النقد الأوروبى، فتقول فى الرد المذكور:

نازك الملائكة تتبع فى نقدها منهجًا معروفًا تقابله مناهج أخرى لا تقل عنه أهمية، ويساند الاثنين نقاد كبار فى الغرب.[٣٥]

إذن، ما هذه المنهجيّة فى التطبيق؟ وكيف يمكن أن تحضر فى قضايا البنية والمخيلة واللغة والتجربة والموسيقى وغير ذلك مما يستأثر باهتمام نقاد الشعر؟ وما مدى الاقتران والاقتراب والتباعد مع غيرها فى المحيط العربى أو الثقافى الغربى؟ إذ ربّما تبدو الملائكة بمعايير الشكلانية شديدة الحرص على «بلاغيات» القصيدة، شعريتها أولاً، قبل أية انهماكات لاحقة، فهى تصرّ على أنّنا لابدّ «من ... أن نبنى أسسًا ثابتة لنقد عربى حديث»[٣٦]. وهى تكتب فى تأكيد «هيكل» القصيدة على أنّه عنصرها الأهم أنه يتسم بالتماسك والصلابة والكفاءة والتعادل، مصطلحاتها الأربعة التى تمضى فى تطبيقها على عدد من القصائد. وعندها أن التماسك هو أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكر متوازنة متناسقة على خلاف توزيع عناية السياب فى «حفار القبور»، متلكأ عند المشهد الأول وتعوزه العناية فى المشاهد التالية، بينما يعود إلى التعجيل فى الرابع، بينما ترى الصلابة بمعنى الجوهر، لا التشبيهات والأحاسيس التى ينبغى أن تكون تفاصيل سياقيّة عارضة مختلفة مع ضياع العام فى كثرة الصور الجميلة والتفاصيل فى قصيدة «انتظار» لمحمود حسن إسماعيل. أما الكفاءة فتعنى اكتمال اللغة داخل القصيدة دون إحالات إلى غيرها؛ أى إلى خارج القصيدة نفسها[٣٧].

وربما تبدو هذه الإيضاحات مساهمات شخصية تمليها روح العصر، لكنها تحتضن ما هو دارج فى النقد المعاصر من خلال الائتلاف والاختلاف؛ فالاكتمال يتحقق فى قصيدة «الأرض الخراب» على الرغم من كثرة الإحالات؛ لأن القصيدة تشتغل فى فضاءات ثقافية أوروبية، وتشكل إحالاتها تداخلات مقصودة تستدعى حضور التجربة الكلية للذهن الأوروبى المعاصر. لكنّها تختلف عما تعنيه الملائكة. أما اعتراض الملائكة على عبء التشبيهات فلا يبدو بعيداً عن رأى مماثل لإليوت، مثلاً، وقبله آرنولد وباجت. لكن التسميات بصفتها اشتقاقات اصطلاحية تدخل فى عدة نازك الملائكة لمنح القصيدة شرعية حضورها العربى، وهى بهذا المعنى صاحبة مشروع نقدى لا يتقاطع مع التكييفات الواسعة عن المعجم الأوروبى ومنظورات النقد الجديد.

وتشتغل هذه التكييفات فى منحيين، فاعلة فى القصيدة متداخلة فى الوعى الأدبى مرة، وآتية لمهادها موسعة لمداها وللذائقة الأدبية مرة أخرى؛ وكلما تعلق شأنها بوحدة القصيدة، ببنائها الداخلى واشتغالها لغة وتجربة، فإنها تبدو شديدة الحضور فى تكييفاتها. فوحدة القصيدة تتحقق فى التجربة والإيقاع، من خلال أدوات لم تكن تغيب عن الشعر الحديث كالأسطورة وشخصية النص والقناع والمرآة والصورة. ومثل هذه المكونات تتيح تمدداً وحيوية ورؤية لم تكن ممكنة فى حدود البلاغيات الدارجة. ويكتب جبرا إبراهيم جبرا فى حينه عن الأسطورة على أنها «وسيلة» الإنسان الأوّل «للتأمل فى الطبيعة وفهمها» حتى «غدت مع الزمن رموزاً لتجربة الإنسان الأولى للحياة»، داعيا إلى «تضمينها والاستمداد من معانيها واستخدامها كهياكل داخلية لأشكال جديدة»[٣٨]، ويولى أسعد رزوق الموضوع اهتماماً واسعًا فى تقديمه لكتابه الصادر عن مجلة (شعر)، بينما ينهمك فى قراءة الأسطورة لدى إليوت وبتأثيرات منهجه فى الشعراء التموزيين. وقبله كان إحسان عباس يعرض لذلك فى (فن الشعر) (١٩٥٥)، فالأسطورة تستند إليها قصيدة إليوت «الأرض اليباب» استدعاءاً وتتابعاً، فتحتضن عشرات الإشارات اليومية والأدبية فى مثل هذا الوعى بالأسطورة المكتظة التى لا تنعدم فى تكوينها عناصر التوق النهضوى والعناية الأنثروبولوچية عبر استدعاءات المثاقفة[٣٩]. ومثل هذا الوعى يراه باوند تجاوزاً لمحنة الاغتراب من خلال قدرتها على التلويح لا التعريف والتسمية، وهى قدرة القصيدة الجديدة افتراضًا. وعلى

الرغم من أن الملائكة لم تكن معنية كثيراً بالأسطورة إلا أنّ الآخرين كالسياب وخليل حاوى وعبدالصبور والبياتى والحيدرى والخال وأدونيس يجدون فيها التباعد اللازم لتقديم رؤيتهم الشعرية للتجربة التى تضغط بأشكالها المختلفة حتى تستدعى الأقنعة، كما يعرض لها «ييتس» مفهوماً أولاً لتأكيد حضور مستقل عن ذات الشاعر. إذ يصر ييتس على تفادى «أدب وجهة النظر» فى عصر الغربة والمادة، ولهذا كان ييتس يصرّ على توسيع رقعة التوحد مع الأنماط الأصلية والدالة، وهكذا يقول : «أعتقد أن السعادة تقوم فى الطاقة على استحضار قناع ذات أخرى». ولم يكن كتاب (الشعر والتجربة) لمكليش، الذى نقلته سلمى الخضراء الجيوسى للعربيّة لاحقًا، بعيداً عن اهتمامات النقاد والشعراء العرب، فثمة تأكيد على صدارة التجربة فى الشعر، ولكن ثمة بنيات درامية وأقنعة ومرايا تشتغل عند باوند «معادلاً خارجيا»، كما هى عند إليوت. فأمام جريان التجربة وتبددها المستمر لابد من هذا التعادل الموضوعى الذى يتمدّد فسيحًا فى تجربة الشعراء التموزيين لتنزاح فيه دلالات الدوال عن رحمها حسب مصادر وعيهم الجديد. وكلما يشتد التوتر المستمر ضارباً فى تعددية الهوية واضطرابها وانمساخها، تبدو الأقنعة ومرايا الشخوص والميثولوجيا اشتغالات التباعد اللازمة لاحتواء شخصية الشاعر مرة أو دفعها بعيداً مرة أخرى. لكن باوند ليس كإليوت ضرورة، وغالبا ما يتوزع القصيدة صوتان: صوت القناع، وصوت أنا الشاعر، أو يزدوج واحدهما فى الآخر:

كنت

ولم أعد موجودًا

تسكعت هنا

«لاهثا فى طلب المتعة»

وغالبًا ما يشتغل إليوت فى شخوصه الدراميين لاكتشاف غربة الإنسان، سجنه داخل وعيه، فهؤلاء يخشون العالم، يخافون الالتباس وسوء الفهم، فيرجعون نحو دواخلهم، بينما يستدعى الفنان أدواته نحوهم قابعًا فى الوراء، فهو «تضحية ذاتية مستمرة إمحاءاً مستمراً للذات»، كما يقول إليوت.

ومثل هذا الرأى يداعب فكرة الفداء والقربان، يقترن بها عند الحضور، ويتخفى عنها عندما يحلّ البديل عن شخص الشاعر. والفكرة هنا ليست اعتيادية، كما أن حضورها فى الشعر العربى الحديث ليس طارئا؛ فثمة تجاذب وتعارض تحتضنهما الفكرة بين (المخيلة) مفهوماً وبين (ذهن الشاعر). وبينما تستعين سهير القلماوى فى (النقد الأدبى) ١٩٥٥ـ بريشاردز فى قراءته للمخيلة عند كوليردج الإنجليزى [٤٠]، ويفعل جبرا الشئ نفسه [٤١]؛ فإنها تمرّ أيضا على خلاف ذلك عند إليوت؛ إذ إن إليوت لا يقرّ بالمخيلة بمفهومها الكوليردجي الذى يحتضنه ريشاردز، ويرى ذهن الشاعر «وسيطًا مكتملاً» وهو يمضى «لاصطياد المشاعر والمصطلحات والصور التى لاتحصى وكذلك خزنها»؛ أى أن الذهن لايتأثر بل يخزن. والمزج الكيمياوى لايشتغل فيه مادام وسيطا تجتمع عنده العواطف والانفعالات لحين حضورها جميعًا (لإيجاد مركب جديد)؛ فالاستجابة تالية للحضور مشروطة به، والشعر لهذا «ليس تدفقا عشوائيا للعاطفة، إنه هروب منه، ليس تعبيراً عن الشخصيّة بل فراراً منها». وتجرى الاستعانة بالقناع أو بشخصية القصيدة، بذاتها الأدبيّة، للخلاص من ضغط ما هو شخصى. وبينما يجرى استبعاد الذاتى فى القصائد المختلفة عند السياب والبياتى وحاوى عبر مثل هذا الوسيط، استبعاداً لارومانسيًا، لم تكن نازك الملائكة معنيّة بذلك مهما تبدو عليه كتاباتها النقديّة من سعى حثيث للتجرد من التنظير الشكلى والتأسيس الصارم؛ فهى فى كتابتها عن الشعر والموت (١٩٥٤) ترى الشابى أبا القاسم قريبا من كيتس وشبيها بالهمشرى ومختلفا عن روبرت بروك الذى لم يكن حبّه للموت (عشقا). وحينذاك لم تكن ترى القصيدة «فراراً من الشخصيّة» كما هو شأن رفاقها، وإنّما انهماكا فيها «إن كيتس كان يملك قدرة خارقة على الانفعال يندر مثيلها... إن ألفاظه تنبجس بالعواطف الغزيرة والإحساسات الحادة»، وشخصيات قصائده «مرهفة الحساسيّة» فهم «أناس يعيشون بعواطفهم ويأكلون قلوبهم» أى أنها تتفق مع نيتشه فى أن «منطق العبقريّة» يتحقق فى «الرغبة فى الفناء للتفوق على الذات»، فى الإجهاد

العاطفى، وهى رغبة غير واعية لا يد للشاعر الانفعالى فيها؛ إذ تصبح «قيمة الأشياء المحيطة بالشاعر أغلى من حياته نفسها»(٤٢)، فالملائكة تنتمى إلى ما يسمى بالخطاب الرومانسى، بالنزعة الشخصية التى تتجه نحو الذات لكنها الذات التى تمنح ما هو خارجها، أيضا، ما هو حسى.

وتحقق «الصورة» تحديدا أو فراراً من العاطفة الرومانسيّة. ولهذا ،كان هيوم ، كما يقدمه إحسان عباس وعزالدين إسماعيل مثلا، يستعيد البعيد القصصى فى صور حياتية ويوميّة، فيحط القمر والنجوم فى المدينة، بينما يرتقى بالعادى إلى فوق، إلى (مرتبة شعرية) فى تعبير إحسان عباس فى (فن الشعر ١٩٥٥). فالصور عند التصويريين وعند باوند تحديدا، «دوامة من الأفكار المختلطة»، لكنها تأتى بذلك بصلابة وكثافة، كما يوضح إحسان عباس فى كتابه. والأهم فى تقديم الصورة وبيان التصويريين ونماذج من قصائد باوند وإيمى لول وهيوم، أن إحسان عباس يستدعى المقارنة بين هؤلاء «فى لغة الحديث وابتكارات النغمة الجديدة وخلق الصورة بجزئياتها والتحرّر من قيود الشعر التقليدى» وبين البياتى والشعراء المحدثين، فهؤلاء يختارون أيضا «أسلوبا أقرب إلى الكلام، بسيطا كأبسط أنواع النثر كأنه صيحة تخرج من القلب» فى تعبير يتس الذى ينقله عباس. وربما يبدو ابن الرومى قريبا منهم فى صورته الدقيقة غير المنقبة عن الإيحاء، والبياتى تصويرى، لكنّه يتباعد عنهم أيضا، فهو يستردّ لما هو ملفوظ جامد حياته، لكنه يملأه أيضا بالمعانى التى تكاد تمزق اللفظة، وهو يلقى به أحيان كثيرة فى واقعية مزعجة «للذوق المرهف المتأنق». أى أن البياتى التصويرى يلتقى الوجودى فيه كذلك(٤٣). كما أن «وجوديّة» حاوى وأدونيس والخال والسيّاب تلتقى ونهضويّة الخطاب عند سعادة، بينما يستعيد السياب فجيعة العراق بقرابينه فى انبجاسات المطر المنتظرة.

والاحتجاج بالتصويريين مرة وبإليوت مرة أخرى، لم يكن اعتياديا أو طارئا على الرغم من أن أدونيس من بين آخرين يحيل لاحقا إلى الرمزيين وجماعة الشعر الخالص؛ فثمة دخول لبودلير ورامبو والمتصوّفة عبر اقتباسات إليوت الذائعة فى «الأرض الخراب» و«الرباعيات» أيضاً.

الحضور الإليوتى والمثاقفة

لكن الاحتجاج بإليوت يتأتى جراء سعة تطبيقاته وذيوع تجربته الشعرية، بتدفقها وتداخلها مع الحياتى والكلام اليومى وحديث مثقفى العصر، وغربة الذهن المعاصر، وانفتاح التجربة على ما هو طقسى مرة ووجودى مرة أخرى، وينشغل أطراف الحركة الشعرية فى الخمسينيات بإليوت، متابعة وترجمة وقراءة، بين من ينقل عنه إلى العربية ومن يقرأ ما يأتيه مترجماً منه أو عنه. هكذا كان منح خورى يترجم مقالاته، فى حين ينهمك فى الترجمة عنه عبدالغفار مكاوى ولويس عوض والسياب وعبدالعزيز صفوت وبلند الحيدرى وتوفيق صايغ وأدونيس ويوسف الخال وإبراهيم شكر الله ورشاد رشدى وصلاح عبدالصبور ولطيفة الزيات وشكرى عياد وخليل سمعان وأسعد رزوق ومحمد عبدالله ومحمد مصطفى بدوى(٤٤). وبينما كانت مجلة (شعر) تصدر مختارات شعرية من قصائد إليوت، كان أسعد رزوق يخص أثر إليوت فى القصيدة العربية الحديثة بالقراءة متقصيا ذلك أيضا فى كتابه الذائع (عن الأسطورة) (١٩٥٩). وإذا كان منح خورى قد ترجم (موسيقى الشعر) لإليوت (١٩٥٦)، فإن محمد النويهى سيعيد ترجمة أجزاء منها مع مقدمة ضافية عن إليوت فى كتابه: (قضية الشعر الجديد) (١٩٦٤). ولم يكن جبرا إبراهيم جبرا يعترض جديا على هذا (التأثير) لإليوت فى الشعر العربى الحديث ونقده فى ردّه على عيسى الناعورى أثناء مؤتمر روما؛ إذ لا يمكن أن تؤخذ ملاحظته فى غير هذا الاتجاه إلا على أساس غيظه من كثرة الإشارة إلى هذا التأثير، ولهذا نسمعه يقول:

> يخيل إلىّ أن إليوت أصبح رمزاً غير مفهوم لكلّ من لا يفهم إليوت. إليوت شاعر مهم وكبير وشاعر له خطورته. ولكن الشعر العربى الحديث بعيد جداً عن إليوت.(٤٥)

لكن هذا الاستدراك لا يبدو دقيقا إلا عندما يؤخذ فى سياق انشغالات جبرا بالأسطورة التموزية وانجذابه لأستاذه ليفز، ذلك لأن الآخرين يجدون فى إليوت، شعرا ونقدا، وعيهم الجديد، وحتى عندما يطرقون الأسطورة كانوا يجدون

فيه «الوسيط» المناسب، كما تظهر رسائل السيّاب مثلا، وكما تفصح عنه دراسة إحسان عباس للبياتى فى عام ١٩٥٥(٤٦)، وكذلك تعرض له كتابات أسعد رزوق فى مراجعته لـ(ت.س. إليوت: مختارات شعرية)، أما أدونيس هذه المرحلة فليس هو نفسه الذى تباعد لاحقا عن إليوت باتجاه مفاهيم المخيلة الكوليردجية والرامبوية. أما محمد النويهى فى (قضية الشعر الجديد) فإنه يتوج الظاهرة الخمسينية، ظاهرة الوعى بإليوت وخلاله، بتقديم موسع يشفعه بمقتطفات مترجمة من (موسيقى الشعر). يقول النويهى:

> ت.س إليوت اسم يكثر وروده فى نقدنا العربى هذه الأيام؛ فقد اعترف عدد من شعرائنا الجدد بمدى تأثرهم به، واستفادتهم منه

ثم يضيف:

> إن لإليوت.. فى شعره ونقده معا... مذهبا أجدر بالاهتمام، وأقرب إلى أن يفيد منه شعرنا ونقدنا على سواء، ذلك هو نبذه للأسلوب الشعرى المصطنع، وإيثاره الاقتراب من لغة الكلام الطبيعى، ودعوته إلى أن يتغير أسلوب الشعر وتتغير أشكاله تغيّرا مستمراً حتى تلاحق ما يطرأ على لغة الكلام من تغير.

وهذا التتويج للظاهرة الإليوتية يتملى حضوره الأسبق فى حركة الشعر الحديث، عند السياب وحاوى والبياتى وغيرهم؛ لكن هذا الحضور يمتلك تطابقاته المقارنة، فهو «ينبذ» ما كان، وهم ينبذون ما كان أيضا، وهو «يؤثر» لغة الكلام العادى وهم يسعون للتحرر من «التعبير القوى» فى تعبير إحسان عباس، فيما يخصّ الملائكة، وهو صاحب دعوة فى التغيير وهم كذلك أيضا. لكنه يلتقط التافه والعادى فى التفاصيل؛ ولهذا يقول عباس عنه مقارنا به البياتى: «البياتى وإليوت يلتقيان أيضا فى ذلك التسجيل «الفوتوغرافى» لأجزاء الصورة، وخاصة الجانب غير المضئ منها». بينما لا يبدو إليوت منقطعا عن موروث أوروبى قديم أو حديث؛ ولهذا يعجب ببودلير. وينقل عنه إحسان عباس:

> ليس باستعماله صور الحياة العادية، ولا باستعماله صوراً من حياة المدينة القذرة، خلق بودلير منفذاً وتعبيراً يحتذيه غيره من الناس، وإنما يرفع تلك الصور إلى المرتبة الأولى من الصدق، ناقلا لها كما هى جاعلاً إياها تمثل أكثر مما هى فى الحقيقة (٤٧).

وتتويجًا لهذه الظاهرة، فإن النويهى يؤكد ماكان جاريا ــ أيضا ــ فى القصيدة العربية ونقدها؛ أى نبذ الإيحاء الرومانسى والأخذ بالتنغيم الحياتى الجديد، فكما يقول عباس عن التصويريين الذين يعمدون إلى تجريد «اللّفظة من إيحاءاتها التى تتناثر من حولها فى شعر الرومانطيقية مثلا»، يقول النويهى عن إليوت: «إنه يستعمل اللغه استعمالاً يتجرد عن رموز الرومانسية»(٤٨). وكما يأتى فى ذكر عباس للبياتى فى أنهما يتمكنان من «الدخول فى نطاق النغمة الشعرية» من خلال الكلام العادى، يعّزز النويهى النزعة الخمسينية بالإشارة إلى أن إليوت «يبتكر أنماطاً جديدة من الأوزان والأشكال يحاول فيها أن يلتقط النغم الحى لحديث الناس». ولم تفت إحسان عباس من قبل النقطة الأخرى فى شعر إليوت التى سيأتى عليها النويهى؛ فإليوت يجعل التجربة تتسع لليومى والاعتيادى كما أنها «لا تنحصر فى المسموع والمرئى من الأشياء»(٤٩) كما يقول إليوت وينقل عباس. ويكتب النويهى عن موضوعاته فيقول إنها «دارت على مواقف حقيقية يلقاها الإنسان الحديث فى الحياة المعاصرة فى إنكلترا والغرب عامة». ومثل هذا الحضور لإليوت، منهجا واهتماما وممارسة، لا يطغى على مزاج ذلك العصر فى الكتابة، وإنما يتسلل إلى الكلام فيدفع بالمريدين إلى الحاجة به معبراً عن الحقيقة، ولهذا يكتب النويهى مخاطبا القارئ: «قد رأيت كيف يلحّ إليوت فى تأكيد هذه الحقيقة»؛ أى موضوعات الحياة الاعتيادية والكلام اليومى؛ ولهذا كان محمد بنيس محقا فى التقاط مفردة «الحقيقة» مشيراً إلى أنها تمثل «حجراً أساسا فى قراءته نص إليوت»:

> والحقيقة ــ كما يستعملها النويهى ــ ذات دلالة على المطلق، أى أنها تتعالى على الزمان والمكان، فلم تعد آراء إليوت مستقاة من وضع وثقافة معينين هما الخاصان بالثقافة الإنجليزية، وهذا هو سياق آراء إليوت، بل أصبحت معياراً للحقيقة المطلقة فى نص النويهى.(٥٠)

ولكن يصعب استقبال ما يقوله النويهى خارج مدى الظاهرة ، ظاهرة دخول إليوت فى الوعى الأدبى واختراقه له وإملائه لثغرات الحاجة فيه . وإذا كان هذا الحضور معروفا فى القصيدة ونقدها، وكذلك فى الترجمة، فإنه يتسلل عند الآخرين المحسوبين على ثقافة أخرى كالفرنسية. ومقالته فى «موسيقى الشعر» تحديداً والأخرى فى «الموروث والموهبة الفردية» يتسعان لاحتواء الآخر؛ فهما يستدعيان المطلق ويتخليان عن الضفاف ويتسللان فى الآخر كأدونيس، على الرغم من ثقافته العربية القديمة وكذلك الفرنسية، لكن مشاركته فى (ترجمة ت.س. إليوت) : قصائد ١٩٥٨ ، تعنى أيضا وجوده داخل الظاهرة عرضة لإليوت برمته، طرفاً ووسيطاً للثقافة الأوروبية ومحنتها العصرية. ولنصغ إلى إليوت، ونترصد أصداءه فى أدونيس: يقول إليوت:

«إن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العادية اليومية التى نستعملها ونسمعها». ويقول أدونيس: (روما، ١٧٩) : «إن الشاعر العربى الحديث حقا يؤمن أن على اللغة أن تساير تجربته». وبذلك: «تبطل اللغة أن تكون ثقافة الذهن كما كانت فى الماضى لتصبح ثقافة الحياة».

لكن «ثقافة الحياة» ستؤول عند أدونيس إلى رؤيا «شخصية» فى مرحلة تالية، كما أنها شكلت لاحقا منطلقات فى كتابات الماغوط وأبى شقرا. وما يبدو اتفاقا هنا يمكن أن يلتبس شأن التباسات الرؤى الصوفية فى رباعيات إليوت التى ترجمها توفيق صايغ لمجلة (شعر). ويقترب أدونيس من إليوت كلما جرى التخصيص أيضا، فبينما يتسع المطلق للاحتواء، تأتيه أفكار إليوت وتطبيقاته فى الإيقاع والاقتران والتعالق. إذ يقول إليوت ـ مثلا ـ :

إن موسيقى اللفظ لا تنشأ منه هو، بل تنشأ أولاً من علاقته بالألفاظ التى تسبقه مباشرة والتى تبلوره مباشرة. وثانيا، من علاقته العامة بسائر السياق، وهذه العلاقة أكثر غموضا. وهناك مصدر ثالث لموسيقى اللفظ هى علاقة معناه المباشر فى السياق الذى ورد فيه بمعانيه الأخرى فى السياقات الأخرى.

ومثله فى النتيجة ما يأتى على لسان أدونيس: «تقوم القصيدة الحديثة على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل». أما إدراك الشاعر فى القصيدة الحديثة فإنه «يتطلب وعيا شعريا كبيرا. فهو يتناول معرفة الأجزاء فى مادة القصيدة وعلاقات هذه الأجزاء بعضها بالبعض الآخر، وائتلافها فيما بينها ووحدتها». ويقول إليوت: «الدعوة إلى الشعر الحر قامت كثورة على الأشكال الميتة»، ويرى أدونيس «لا يتم التجديد بالعودة إلى التقليد»، وذلك لأن «التقليد ثبات والحياة حركة»[٥١]. لكن إليوت يأتى بالكثير الذى يقترن بالرباعيات؛ فالتجربة لم تعد تتحدد لديه بالمرئى والمسموع عندما استدرجته الرؤيا الصوفية لما يدعوه إلى القول: «العالم الذى يتعدى حدود الوعى له معنى، ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلماته ذوات الموسيقى الشعرية». وسيأتى عند أدونيس (العدد ٤ من مجلة شعر ١٩٦٠) أن «الشاعر ينفذ برؤياه إلى ما وراء قشرة العالم»، وكأنه نبى جبران. كما أن إليوت يتحرك بين قطبى حوار متفاوت الدلالة، فهو نحو تدرج القصيدة السمفونى الذى يستدعيه الطول مثلا، صاعدة هابطة حتى تطابق ما يحدث فعلا للعاطفة الإنسانية من تراوح بين الصعود والهبوط، أو «كالنهر الذى يحفر مجراه» عند أدونيس، لكنه يدرك أن الأذن الموسيقية للشاعر هى وحدها القادرة على الحرية، الأذن المتمرسة ذات الدربة والحساسية التى يحضر عندها الوزن والموسيقى فى لحظة الابتكار ليجرى التدفق من الموفور؛ ولهذا «ليس هناك شعر حر لمن يريد أن يتقن عمله».

ومثل هذا التأكيد يمنح مجادلات أدونيس فى روما مشروعية ما؛ فالتجديد يستدعى القديم والصراعات فى أجوائه وفضاءاته، كما أن هذا التأكيد يعزر من مدخل نازك الملائكة فى «منبر النقد» وهى تدعو كل شاعر (مهما كان موهوبا ـ أن يدرس علم العروض دراسة متفتحة متذوقة). ومثله ما ينطبق على الناقد؛ فالذى «لا يعرف شيئا عن علم العروض ليس بناقد إطلاقا»[٥٢]. لكن هذه المطالبة تنتهى عند ما انتهى إليه إليوت فى النتيجة؛ فالشعر العربى يقف كغيره على حافة التحول. وتضيف، إنه على:

حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئا؛ فالأوزان والقوافى والأساليب والمذاهب ستزعزع قواعدهاجميعاً، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية (الموضوعات) ستتجه اتجاها سريعاً إلى داخل النفس بعد أن بقيت تحوم حولها(٥٣).

ومثل هذه الآراء تحتوى التأكيد والإلغاء، كما هى عليه حالة النقد المعاصر فى مواجهته مشكلات التشريع الجديد؛ وما استخدام نازك الملائكة لمصطلحى «الحر» و«المعاصر» إلا سمة من سمات هذا التوتر ما بين ما هو شكلانى وما هو زمنى فى سياق التجديد بنوافذه المشرعة وجذره الضارب فى القديم فى آن.

ومثل هذا التوتر، وبالقلق نفسه الذى يرافق العلاقة بالمؤثر الأول عربيا كان أو أجنبيا، يظهر فى (تأسيسات) أدونيس الاصطلاحية فى مؤتمر روما بخصوص التجاوز والتخطى، قبل أن يبتدع «الكتابة الجديدة» نصا ليس متطابقا ضرورة مع مفهوم القصيدة. ومثل هذه التأسيسات التى يضعها فى جدلية (الثابت والمتحول) لاحقا كان أكرم توفيق يسميها فى حينه (الآداب، ع ٨، ١٩٥٤) بالقديم والجديد و«الثابت والمتحرك» ولكن بدل أن يعرض لها أدونيس على أنها خصومة ـ كما تجئ عند أكرم توفيق ـ عرض لها إطاراً وتكوينا ليقترن الشعر بالنكد والانشقاق والغرابة والخروج على المعيار والمقدس ، مستنتجا أن «الجديث» يمتلئ بـ «الفرادة وحيرة الرؤيا» وبـ «التجربة المتميزة» متجها بين القدامى إلى أبى تمام وأبى نواس والمتصوفة، ليعود إليهم لاحقا ليرى فى أبى تمام بداية جديدة للشعر، لكنها البداية التى يستعير لها، وصفا، مصطلحاً آرنولديا إزاء الرومانسيين، فهو «خلاق لا متأرجح يخبط وراء انفعاله» فهو «خلق لنفسه سلاسل فنية وعاش يرقص ضمنها» حسب تعبير يلتقطه مفصحاً مصرحاً من نيتشه. ويمضى قائلا عنه إنه «مسكون بهاجس الفن»، والشعر عنده ليس أسيرا بل آسراً للحياة. كما أنه يشتغل فى «طقس الصعوبة» وفى داخل «صوره المتضادة» فيظهر الشعر لديه مقتدراً على «التغرب والمفاجأة». وفى سياق الوعى الأدبى تبدو المصطلحات جديدة، مأخوذة من النقد الأوروبى المعاصر فى ذلك الفضاء الذى يسميه أدونيس «كأنما هو أفق الإنسان» الذى «كان على الذات العربية أن تتحدد به وفيه»(٥٤)؛ ولهذا تأتى تسميته لأبى تمام بـ «ملارميه العرب» اعترافا بهذا التشكل وبهذه الوساطة. لكن التشكل ليس مطلقاً لأن مفهوم الشعر هنا لا يتطابق مع الشائع بين عدد من النقاد والشعراء؛ وإنما يفترق مؤقتاً ،كما سيتبين بعد حين، آخذاً مرة أخرى عن إليوت قبل الامتزاج كليا بالرؤيا. أما بحدود هذا التوصيف فإن أدونيس لم يزل يتحرك بين ملارميه وبودلير، بين إليوت وباوند. فأبو نواس المتحرر من «الحياة الجاهزة» والمنقطع إلى عالمه «الداخلى الخاص» يستمد حضور الزمن «فى شهوة الحياة وغبار العالم»؛ فهو يفعل «مايؤدى فعله إلى العقاب»، وإنه «بودلير العرب». ولا يمكن أن تغيب عن أدونيس ملاحظات إحسان عباس فى (فن الشعر) عن بودلير مرة وعن أبى نواس مرة أخرى، فالتقاء الاثنين يتم من خلال المواجهة والتخطى والكشف، لكن أبا نواس كان كالتصويريين ينزع عن الرموز التقليدية قدراتها وهالتها ليعيدها إلى حجمها المنظور(٥٥).

هذا يعنى أن إحالات أدونيس فى «المتحرك» العربى لا تكتسب حداثتها إلا عبر الآخر، المعروف لديه والمتجلى الآن الذى يتوقع من متلقيه معرفة مماثلة به. ودون هذا التعريف بأبى تمام كملارميه وأبى نواس كبودلير، لايبدو التوصل إليه ممكنا أو مستحبا؛ فثمة إحساس غامر بوضوح الآخر وقوته وشيوعه وانتشاره وجاذبيته بما يمنح فعل «الإنقاذ من الضياع والنسيان» بريقه ويسقط على فاعله تضحية وفروسية أدبية. هكذا تشتغل العلاقة بين الطرفين فى التعقيب الأدونيسى، ولكن هذا الصوت يخفت عندما يذكر جبران مادام يتأسس فى المحيط الغربى، بينما تتراءى صوفيته «وراء هذه السطوح التى باحت فيها المشاعر والأفكار شرقيةً تكتسب حضورها الكلى فى محيطها المستوعب»؛ أى النزوع المتسامى الأمريكى نفسه، ولهذا يأتى مفهوم القصيدة كـ «كيمياء شعورية»، أو «حالة كيانية يتوحد فيها الانفعال والفكر» منتميا إلى إشراق التسامى المذكور ـ مهما كانت الانهماكات اللاحقة فى استحضار الفضاء الصوفى أو

المهادات الأساس لفلسفة التسامى نفسها. أى أننا إزاء تحولات أدونيس فى المفاهيم، كما أننا إزاء المؤثرات فيه وكذلك بثنائيات الحركة والسكون والحياة والثبات، نبدو مضطرين للعودة إلى الخلافات والاعتراضات التى تواجه أفكاره فى روما، وكذلك لتلك الصراعات التى تتوزع المواقف والمؤثرات بين صفوف رواد حركة التجديد وجماعة التحديث اللاحق. فما يبدو اختلافا ثانويا، ربما يشتمل على فعل عميق للتأثيرات الأخرى فى الوعى ومستويات استقباله.

إليوت والقصيدة التموزية: الارتياب والتوتر

لا يمكن قراءة حضور إليوت فى القصيدة التموزية معزولاً عما جاءت به هذه القصيدة، أو عما تباينت فيه عن غيرها. وربما يتفق المرء مع ما يقوله محمد جمال باروت فى التفريق بين ثلاثة مؤثرات فى صياغة القصيدة وحضورها؛ فما يسميه المؤثر النهضوى يمكن رصده من خارج القصيدة أولاً فى اعترافات الكتاب والشعراء أمثال أدونيس الذين يعودون إلى مصدر أساس هو أفكار أنطوان سعادة فى كتابه (الصراع الفكرى فى الأدب السورى)، بطبعته الثانية (١٩٤٧ ـ بيروت) حيث جرت الدعوة فيه إلى العودة إلى «أساطير» البلاد؛ فالكتاب «صاحب الأثر الأول فى أفكارى وفى توجيهى الشعرى» يقول أدونيس مضيفاً أنه «أثر تأثيراً كبيراً فى جيل كامل من الشعراء بدءاً من سعيد عقل وصلاح لبكى ويوسف الخال وفؤاد سليمان وانتهاء بخليل حاوى»(٥٦)، وهذا التشابك فى المصدر النهضوى هو ما يدعو إلى تأكيد تشابه القصائد بينه وبين حاوى مثلا (مجلة الحلة، أيلول ١٩٥٧)، وبينما تعنى هذه المصادر العودة إلى أسطورة سابقة قديمة قدم الحضارة التى يستدعى مأثورها وحضورها أنطوان سعادة؛ فإن جبرا إبراهيم جبرا فى مقاله «المغارة والبئر والله: حول البئر المهجورة ليوسف الخال» يعيد وضع هذه المرجعية النهضوية بما يتيح له تقليص حضور إليوت باتجاه ذلك المصدر؛ أى الفكر القديم؛ فالعودة الغربية للرمز التموزى ليست متطابقة ضرورة مع عودتهم؛ أى الشعراء التموزيين. لهذا يكتب جبرا فى العودة السامية إلى ما يقوله فريزر أولاً، إلى «الديمومة التموزية» فى الشعر السامى، حيث «يتساوى فيها الزرع والضرع»: «الإنسان والحيوان والنبات» بوصفها قوى خصب واحدة يبحث عنها، وفيها الآن بحثاً عن «كوامن البعث»؛ ولهذا يقول جبرا:

> ليس الرمز تموز بالرمز الجديد علينا، كأمة فيها من العادات والمعتقدات الشعبية كثير من أسطورة تموز بأشكالها المتعددة؛ وإذا عاد إليها شعراء غربيون مثل ت.س. إليوت، عن وعى حضارى بقيمتها الطقسية الإيحائية؛ فإنها تأتينا نحن مشبعة بتأثير من التفاتنا اليوم، عبر بحار الكلام [illegible]، إلى معتقداتنا الشعبية التى لم تدون، إنها فينا وستتجسد رموزاً لقصائد تخرج لا من رأس اللسان، بل من أعماق الوعى، حيث يبعد الشعر عن حدو الإبل ويقترب من صوت الله».(٥٧)

لكن الأسطورة لا تنتمى بهذا السير داخل القصيدة الحديثة، إذ لم يزل بعض الشعراء باستثناء بعض القصائد «ينادون من أحل ميثولوجيا» كما يقول يتس عن بليك؛ لكن أسعد رزوق (الأسطورة فى الشعر المعاصر) لا يقلل من حضور إليوت فى استدعاء هذا الرمز التموزى؛ وإنما يتبين تأثيره فى قلعة الأرض والبعث والرماد، وهو ما يلتفت إليه نزار قبانى كما ينتبه إلى هذا محمد جميل باروت.(٥٨)

ومع ذلك، فإنه يمكن الاتفاق على أن الوعى بالأسطورة جاء من خلال الوسيط الغربى متحققا فى التثاقف الذى استدعته ضرورات الوعى ومكوناته المتداخلة (الإحيائية والنهضوية ومشاعر النكبة) وما تعنيه من «عنة روحية» فى تعبير جبرا إبراهيم جبرا (٥٩).

لكن تداخل المصدر الحضارى بالمثاقفة دفعت الشعراء إلى استدعاء الموت القربانى من خلال رمز تموز وتنوعاته الدلالية انتقالاً بالقصيدة إلى مستوى آخر «الرؤيا والتجربة والحدس ووحدة التجربة»(٦٠).

وإذا كانت الأرض الخراب تتموضع داخل مأزق الحضارة الغربية فى خلوها من الإيمان، فإن تأثيرها فى الشعر العربى يبتدئ بالتشكيل أولاً، قبل أن يمتد فى الدلالات. وحيز الدلالة هو الذى أتاح للشعراء التموزيين استدعاء مصادرهم من الموروث القديم الذى نبه إليه فريزر ودعا إليه

أنطوان سعادة من قبل. وبينما تشتبك رمزية تموز بالفادى والمخلص والخضر والحسين عند هؤلاء الشعراء، فإنها جاءت إلى القصيدة العربية بتداخلات أنثروبولوچية واسعة تفرق بين السياب والخال، وبين أدونيس والبياتى وبين حاوى وجبرا؛ ولهذا لا يسع المرء إلا الاتفاق مع باروت فى «أن الأرض الخراب»:

> أثرت تأثيراً عميقاً فى تحولات الشعر العربى الحديث، وهضمتها شعريا نخبة ترى نموذجها الشعرى فى الغرب؛ إلا أن هذه النخبة شحنت نظرية (المعادل الموضوعى) الجمالية، بدلالة اجتماعية ـ حضارية مغايرة ومختلفة(٦١).

ويمكن أن نتوقف عند الاتفاق على تحديد ملامح هذه الشحنة، إذ لم تكن قد التحمت تماما فى جسد القصيدة عند بعض هؤلاء.

وكلما جرى التمعن فى (مرجعيات) الشعر ونقده، انفتحت صورة الافتراقات فى المصادر؛ فالمرجعية الإليوتية المشتبكة بالأحزان العراقية الشعبية تتشكل عند السياب بما يميزه عن بنية الأسطورة الآسرة (الخراب ـ البحث ـ الانبعاث) عند الخال مثلا . وما يبدو انشغالاً كليا لدى جماعتى(الآداب) و(شعر) للإتيان بـ «مركز» إيديولوجى يحال إليه ويجرى التشبث به مقابل «الواقعيات الاشتراكية» أخذ يتوزع هو الآخر فى تحزبات وافتراقات تؤكد تعددية المصادر والانتماءات التى أخذت تسقط حضورها ـ أيضاً ـ على اتجاهات المراجعة والمناقشة والرأى.

التباينات

وبينما كانت نازك الملائكة تطل من علٍ، مصححة وناقدة لغة الشعر عند السياب والبياتى وفؤاد رفقة وغيرهم، فإن الساحة بدت منشغلة بالتحزب والصراع. فكاظم جواد يكتب ضد البياتى، ويتحزب مع السياب، وينزعج من مقالة لنهاد التكرلى عن: «عبدالوهاب البياتى المبشر بالشعر الحديث»، ويستند التكرلى إلى كلمات البياتى بوصفها غايات يشرب فيها اللحن الانفعال «كما يشرب النشاف الحبر». ويكتب السياب لسهيل إدريس ولآخرين فى هذا الأمر وغيره، وتتعدد الملاحظات والصراعات والمرجعيات أيضا(٦٢) . غير أن ما يستحق الملاحظة فى مثل هذه الخلافات هو ما يتعلق بمرجعيات النقد، فثمة تأثيرات بادية فى الشعر الحديث ونقده، لكن الأجواء لم تزل مختلفة بشأن الإفادة والتشويه والسرقة، كما أنه لم تزل أجواء النقد المعاصر فى العالم الأوروبى تناقش مثل هذا الأمر الذى راجعه العرب من قبل فى ميدان السطو والانتحال والنقائض والوساطة.

لكن كاظم جواد يحصى ما يعده «سرقات» عند البياتى، ردت عليها روز غريب فى (الآداب، العدد ٨ سنة ١٩٥٤)، مستغربة فيه دعوته للجديد واستناده للقديم، مضطرة إياه إلى تفصيل لاحق فى (الآداب، العدد ٩ سنة ١٩٥٤). ومثل هذه القضية تدخل فى جوهر المرجعية التى يستند عليها «الوعى الأدبى» وتبقى القضية مستدرجة المزيد من التعليق مادام الغربيون أنفسهم يبحثون فيها بشكل أو بآخر،كما يفعل هارولد بلوم فى (توترات التأثير) (١٩٧٦). ويكتب إحسان عباس فى هذا الأمر، وكأنه يرد على ما يقال، مستخدماً مفردة «التلفيق» فى الإشارة إلى قصيدة إليوت التى أثرت فى البياتى بهذا الارتكاز على التلفيق (الذى تزخر به الأساطير والاقتباسات من الرواسب المحفوظة فى هيكل القصيدة حتى تصبح لبنات منسجمة مع البناء العام)(٦٣). ويعرض عباس لهذا الاقتباس على أنه «جزء أساس من الشكل هنا، وليس عدوانا على أملاك الآخرين»، وما يتلقاه الشاعر المؤثر فيه أسلوباً أو يستعين به تلفيقاً ليس سطواً، كما يظن. ومثل هذا الاحتجاج بإليوت وبتطبيقاته وبشعره يتوقع منه أن يوقف المناقشة، على الرغم من أن أطراف الحركة الشعرية يتباينون فى المرجعية والانتماء، إذ كيف يمكن لنا أن نفسر تباينات السياب والبياتى ؟ ولماذا يفترق جبرا إبراهيم جبرا عن إليوت؟ ولماذا يبتعد الخال عن أدونيس، على الرغم من أن يوسفاً كان يبشر بمبادئ أدونيس فى القصيدة؟. وعلى الرغم من كثرة الرواسب السياسية وغيرها وانعكاسات الظرف فى المواقف، كما يتضح فى رسائل السياب؛ إلا أن المرجعيات غالباً ما تشتغل فى الوعى مكونات أساسية لدرجة الانحراف عن الغايات الأولى المعلنة فى البدايات وبيانات التبشير.

وعندما نطلع على جوهرية المفاهيم ومركزيتها فى المشهد الشعرى الخمسينى ما بين وجودية ونهضوية، تتبين لنا الافتراقات التى تبدو غريبة أو غامضة، كافتراق الخال عن أدونيس، أو تباعد جبرا وتوفيق صايغ عن آخرين، واستقلال البياتى، وتوتر السياب، وانهماك حاوى المغاير فى الأسطورة، وانحياز صلاح عبدالصبور للدراما؛ فثمة مفاهيم آخذة بالتشكل بقوة كالهيمنة أو الارتكاز فى تسمية إحسان عباس. والأسطورة التموزية والقصيدة تعويذة أو سحراً أو صلاة، وكذلك المخيّلة والتصور. إذ يتوسّع إحسان عباس فى (فن الشعر) فى مثل هذا الموضوع؛ معرِّفًا بالشعر السريالى والرمزية وبنظرية الخيال عند كوليردج؛ بينما تفرد سمير القلماوى شيئا من كتابها (النقد الأدبى) لمفهوم الإلهام عند إليوت، ذلك المفهوم المتباعد عن النظرية الرومانسية، فإنها تخص معادلة شيلى بين الخيال والخير بالعناية، مارة على أسماء مختلفة كتبت فى هذه المواضيع. أما كتاب عز الدين إسماعيل فقد استأثر باهتمام المقارنين داخل المجموعة، أدونيس تحديداً، بين المفهوم النقدى لدى ابن طباطبا وغيره فى أن الشعر صنعة وبين مستجدات «الشعريّة» ونظرياتها فى الغرب الحديث.

على أن هذا المهاد ليس اعتياديا عندما نتوقف عند جبرا إبراهيم جبرا قبل المرور على الخال وأدونيس، أو عندما نستوعب (تجريبيّة) البياتى، وجرأته فى الالتقاط والاحتواء والتكوين غير «متوتر» كالسياب، أو متوجس كعشرات الشعراء، إزاء مغامرة الشعر الحديث. وبينما يقف البياتى فى طرف، يشغل أدونيس طرفًا آخر. ولكن بانكفاء باطنى عميق، نخبوى وملتبس فى حاله الأحسن. وعندما يعترض جبرا على الإطار التأريخى لمداخلة أدونيس فلأن منهجياته أو آليات ذهنه لاتشتغل فى مثل هذا الجدل. إذ إن افتتانه بالأسطورة والرمز ليس منقطعًا عن فتنته بالتراجيدى فى المأساة اليونانية؛ فثمة شخوص فاعلون وأفكار كبيرة وعناصر أصليّة قارة فى الحياة والأدب. وربّما تقود هذه إلى فكرة العود الأبدى، الأسطورة التموزيّة وغزل الانبعاث البابلى أو المسيحى. لكنّ هذا العود لايشتغل لزاما فى اصطراع الثابت والمتحوّل؛ فثمة موت وحياة، وحضور وغياب وتعاقب. لكن «الثابت والمتحوّل» لايشتغل متعاقبا ضرورة؛ وإنّما يقدر أن يتجاوز تياراً وعارضا، كما يكتب إحسان عباس فى «نظرة جديدة فى النقد القديم» فى (الآداب ع ١ سنة ١٩٦١، ص٩)؛ ولهذا كان جبرا يتجادل مع المفهوم الأدونيسى فى الانشقاق على أساس آخر يمتد فى تلك المرجعيتين:

> الشعر عند الشعراء المحدثين هو انتقال بالذهن من الانفعال الشخصى المحدود إلى الدراما والصراع والمغزى العميم، فهو ولاريب اتصال بفكرة المأساة الإغريقيّة(٦٤).

لكن ما يقوله جبرا يتجذر فى وعى آخر، مثالى، مرة قادم من الفلسفة الألمانيّة فى نهاية القرن الثامن عشر، وأرسطى مرة أخرى يجد بعض مثقفى القومى الاجتماعى أنفسهم منقادين إلى فضاءاته وتاريخه لا إلى منهجيته؛ لهذا يرى ماجد فخرى أن (جماعة شعر) أنفسهم، وصحبه مدعوون للانخراط فى «سلك الشعراء العالميين» عندما تستدعى «الدراما الإنسانية» عند «العضة الكيانية التى يشعر بها الإنسان بين يدى المصير المحتوم». غير أنه قد يتباعد عن «المأساة» نحو انجذاب آخر هو «عالم الغيب» الذى تبلغه الرؤيا، حلم أدونيس وغيره الذين يتماهون مع الرائى، النبى، الذى ظهر عند جبران (٦٥). ولا يمكن المرور سريعاً على خالدة سعيد، (معضلاتها الكيانية) ومفرداتها كـ «الوحدة، الفراغ، اليأس، العبث، الحرية، النفى الكيانى والغربة والاغتراب... عبودية المكان والزمان». تلك رايات عصرنا التى يعرض لها إيمانويل مونييه ـ كما يقول باروت(٦٦). ومثل هذه المسافة بين البعدين يختزلها آخرون كفؤاد رفقة فى اهتمامات «مأساتية تتعدى الإقليم والمجارى الاجتماعية» باتجاه ما هو شمولى وإنسانى؛ ولهذا تصبح مضمونات الموت والحياة، والخوف والفرح، واليأس واليقين انشغالات أدونيس ورفقة وأنسى الحاج فى مقالاتهم النقدية(٦٧).

وربما كان انتماء أغلب جماعة شعر إلى (الفكر السورى الاجتماعى) لأنطوان سعادة، قد أسبغ على هذا الوعى «مثاليته» المتباعده عن الجمهور، وفى انكفائه الداخلى المتعلل بالكهانة مرة وبالنفى عن الدهماء مرة أخرى. إلا أن

تحولات ... عبر الوسيط الغربى بيسر كلما تجاورت استدعاءات إليوت للأسطورى مع أفكار سعادة فى المهاد الأوسع و... المطمور السورى. وفى حين أتاح هذا احتواء الأسطورة التموزية بيسر يتجاور فيها الضحية والمخلص، الضحية والفينيق، الرماد والبعث؛ فإنه دفع الشعر إلى فضاءات تحليق مسكونة بالغربة أولاً والتغريب ثانيا، على خلاف السياب الذى عاش مزاج الفجيعة فى مهاده العراقى، طقوسه المختلطة بالتعثر والحرقة والتقلب(٦٨).

أما الرؤيا التى تكاد تصبح مفتاحا حداثيا لدى جماعة (شعر)، فربما تكون قادمة عبر إليوت؛ لكنها تنتمى إلى بودلير الذى وصفه رامبو بالرائى الأول، مادام الشعر عنده تجاوزاً للمحسوس، سحراً يبلغه الشاعر مغامرة باطنية، عرافاً ونبياً، يرى ما لا يراه الآخرون الذين يتوقفون عند المرئى، ويتهمون ما هو غيره أنه كاهن الشعر الذى يطمح هؤلاء إلى بلوغه بعدما تكررت أصداء ذلك عند الأوروبيين، فأجمل ما فى «ديننا هو شعره» كما يقول آرنولد فى تأكيد البعد الميتافيزيقى؛ ولهذا لم يكن غريبا أن تكتب خالدة سعيد (١٩٦١) عن الشاعر الحديث بوصفه «نبى عصره»؛ وهو «منفى، مضطهد، مشرد، محروم، يحيا خصومة كيانية بينه وبين عالم يجهله وهو لهذا سرعان ما يكون كبش الفداء»(٦٩). وكان جبرا إبراهيم جبرا قد كتب من قبل عن «النبى والضحية»(٧٠). وحتى عندما يريد جبرا أن يخصص التباين عن التقليد والتجديد، فإنه يفترق عن نازك الملائكة وأدونيس من بين آخرين باتجاه كوليردج والرومانسية الإنجليزية، وكذلك يتباعد ـ أيضا ـ عن البياتى، كما ينأى عن إليوت باتجاه تفريقات أخرى تتأسس وتتشكل فى ضوء تعريف كوليردج للمخيلة؛ فالتصور يلتقط ما هو جزئى وصغير، وهو سمة الشعر العربى القديم فى عرفه؛ بينما تشتغل المخيلة فى إحياء ما هو واسع ودينامى: «الصورة المستمرة الفائضة المتناهية التى لابد لها أن تتعدى حدود الأوزان وحدود القوافى فتضطر أحيانا إلى تحطيم العمود الشعرى القديم». والذى يستميل جبرا، هنا، هو أستاذه ليفز الذى يرى فى المخيلة تلك «الكثافة المرتجفة للإلهام» التى تستأثر بالعقل الفعال، مازجاً ذلك بما يعنيه برادلى بتلك الكثافة ـ أيضاً ـ التى تتيح الوقوع على ما يشكل عادات الشاعر وإمكاناته؛ ولهذا يكتب جبرا إلى شاعر ناشئ: «الشعراء كهنة الوحى الذى لا يدرك، هم مرايا الظلال الهائلة التى يلقيها المستقبل على الحاضر، الكلمات التى تقول ما لانفهمه»(٧١).

ومن الواضح أن «المرايا» تتسع للشعراء ولشخوصهم، وتستعير من شيلى أفكاراً كثيرة، لكنها تتباعد كثيراً عن إليوت الذى لا يقر بالمخيلة مادام الذهن وسيطا تختزن عنده الانفعالات والكلمات والصور لحين اكتمالها. وعلى الرغم من إشارة جبرا الصريحة إلى كوليردج إلا أن تطبيقاته الشعرية، شخوص كوليردج تحت الخدر، هى الحاضرة فى ذهنه وليس التنظير نفسه؛ ولهذا تقترب ملاحظاته من مفاهيم «الإلهام» عند شيلى وتخليقات المتسامين النبوئية، عند بليك وجبران.

الخال والجذور

يبدو من الصعب قراءة قصيدة يوسف الخال فى ضوء أفكاره؛ فالقصيدة عنده لم تزل مغلّفة بذلك ... وبذلك التوزيع للموت والتجدد فى الأسطورة التموزية، ولهذا ثمة تخليقات لا تحد، فيها التفاصيل الحياتية التى تتشكل حول قربانية الشخوص. ومهما يكن فإنه ـ أى الخال ـ فى التنظير النقدى يعيد الأسطورة إلى الحياة، إلى مفهوم باوند فى استرجاع ما بدا غريبا غير مدرك فى حينه يهضمه شخوص القصيدة، ويتماهون فيه ويرتقون معه بالحياتى إلى الشعر. كما أن الخال مع التصويريين، فالصورة دوامة كبيرة للأفكار، لكنه يخشى الأفكار الكبيرة: «مشكلتنا أننا، منذ القدم، نعشق الأفكار الكبيرة أولا، ثم نسعى إلى تجسيدها. وكثيراً ما ازداد عشقنا لها كلما بدت لنا مستحيلة التجسيد»(٧٢). ويمكن أن يمضى الخال باتجاه الخروج من الفكر التجريدى لما بين الحربين؛ مقترحا وضع الشعر الحديث فى سياق أكثر حياتية واستمراراً، مما يدعوه إلى إطراء التجربة الشعرية العراقية من جانب واستدعاء (التصويريين) الإنجليز من جانب آخر، مشفوعا بتأييد غير مصرح به لمذهب إليوت فى امتداد الموروث فى الحديث. وبرنامجه فى (الحداثة فى الشعر) يجد نفسه فى الشعر العراقى

الحديث، كما يجدها فى برنامج التصويريين؛ إذ يقول (بتاريخ ٣١ كانون الثانى ١٩٥٧)[٧٣] محدداً هذه المبادئ:

- التجربة الحياتية بما فيها من عقل وقلب.
- تداعى الصورة الحية.
- إبداع الأداء الحى والتعبير الجديد.
- الإيقاع المتطور.
- وحدة التجربة كما هى. لا على أساس التتابع العقلى أو المنطقى المفروض من خارجها.
- حضور الإنسان، كما هو.
- الانفتاح المستمر على الآخر.
- وعى التراث من غير وجل أو تردد.

وربما كان الخال شديد التأثر بالتصويريين وباليوت، أولئك الذين خصهم إحسان عباس بكثير من الإيضاح والمقارنة وتابع ظهورهم فى البياتى وغيره من شعراء الحداثة فى كتابيه (فن الشعر) و (عبدالوهاب البياتى) (١٩٥٥). وربما كان ظهور هذه المبادئ فى المثلث العراقى والشعراء العراقيين الآخرين كبلند الحيدرى ومحمود البريكان مدعاة لانحيازه إليهم، وهو انحياز سبقه إليه إحسان عباس عند تقديمه للبياتى (١٩٥٥)، إلا أن هذا التوافق يجعله متناغماً مع ستيفان سبندر فى اعتراضه فى روما على أدونيس الذى يدفعه تأثره الفرنسى إلى القطيعة بالموروث. لكن الخال كان من دعاة أدونيس يومذاك، أما اختلافه فيمكن أن يقبع خلف الموافقات فى تلك الملاحظات التى يلتقطها ستيفان سبندر؛ فالحداثة لدى الإنجليز ليست منقطعة عن الموروث:

> إن الشاعر الأمريكى ت.س. إليوت، والشاعر الإنكليزى ماثيو آرنولد يعتبران من أكبر شعراء هذا العصر، وهما فى الوقت نفسه ناقدان أصيلان لم يهملا التراث الشعرى القديم بل هضماه هضماً وأبقيا منه على ما هو جدير بالبقاء ثم زادا عليه، فجاء الشعر عندهما مبنيا على أسس م... وعميقة[٧٤].

ويقترح محمد بنيس أنه يرجع سبب التباعد اللاحق بين الخال وأدونيس إلى مرجعيات الثقافة، ما بين الاستمرار القديم فى الجديد عند إليوت، وإيثار اللغة اليومية فى «بناء إيقاع النص الشعرى» لدى الإنجليز، وما بين التأسيس الفرنسى «فى كيمياء الفعل» كما هى دعوة رامبو. ولهذا يكون السياب إنجليزيا فى ضوء هذا التفريق، بينما يقف أدونيس فى الطرف الآخر، فرنسياً منشغلا بلغة الإشارة التى «تختمى بلعبتها الداخلية»، هذه «اللغة اللازمة لدى الرمزيين الفرنسيين» كما يقترح بنيس[٧٥]. وكان أنور الجندى قد كتب فى غير هذا التخصيص ما عنوانه: «المدرستان الفرنسية والإنجليزية وأثرهما فى الأدب العربى المعاصر» لمجلة (الأديب، ع ١١، نوفمبر ١٩٦٤)، بما يعنى جود مثل هذه المرجعيات والافتراقات، على الرغم من وساطة إليوت لبودلير مثلا، أو وساطة الفرنسيين لإدجار الآن بو، إلا أن هذا الانتماء لا يمكن أن يكون دقيقا عندما نرى تلويحات ماجد فخرى بانخراط جماعة فى «سلك الشعراء العالميين»، مستنداً إلى ما كان ذائعا حول الشعر الحديث عند إليوت وباوند منقطعاً عن:

> هويته المباشرة بسبب سعة انتماء الاثنين إلى أكثر من مكان؛ فإليوت يستعين فى تلفيقاته بالرمزيين كما يستعين بدانتى مثلاً، فى حين ينهمك باوند فى موسيقاه وفى تحرير صوته أحيانا بما هو شـ... ويابانى تحديداً. وعندما تقرأ المرجعيات على أنها ذهن الشاعر أو الناقد، كما تكشف قراءات هارولد بلوم[٧٦].

وسراسه الذى يتبارى بموجبه مع العبقرية السابقة، تتزايد استحالة رسم الحدود النهائية للعلاقة، لا جدواها فى العبقرية الشعرية. وتجرى الافتراقات فى الأساسيات المعلنة عادة، كالموقف من اللغة مثلاً. وما يسميه إحسان عباس بقوة التعبير الطاغى فى الشاعر، أو استمرار الشعر على ما يشبه «القالب الواحد» فى تقديمه للشعر العراقى الحديث من خلال البياتى، يمكن أن يقودنا إلى ذلك الانشغال باللغة، فهى لغة حياتية عند عدد من الشعراء، أو إشارية ذات طاقة ملغزة عند آخرين منهم جاءوا إليها من خلال السرياليين أولاً

قبل بلوغ جبران والمتصوفة. وربما كان أدونيس يخص الخال بالنقد عندما يلمح إلى موقفه من اللغة «كأنها مستودع ضخم ينفر منه بشكل أو بآخر، بحجة أو بأخرى، كل منا يدخل فيه ويغرف حاجته منه». ومدخل اللغة ليس عارضا فى حوارات الشعراء والنقاد حينذاك؛ إذ إن أدونيس يتقصد الإعراض عن «اللغة والتعبير» التى يلمح إليها الخال والتموزيون؛ فثمة إبداع للأسطورة داخل الجسد لإحيائه وتحقيق ديمومته، بينما تتخلى اللغة عن مدلولاتها الإيحائية عند التصويريين باتجاه الشئ كما هو عليه. أما ما يقدمه Stauffer فى (طبيعة الشعر)، وينقله عنه عز الدين إسماعيل الذى يحيل إليه أدونيس غير مرة فى محاضرة روما، فإنه ينتقل بالمفهوم إلى «فردية» اللغة مقابل اللغة العامة، ولأنها كذلك فهى تمتزج كليا (لفظاً وإيقاعاً) بالتجربة والعاطفة والحسّ. وهكذا يمكن أن تبتعد اللغة الفردية باتجاهات متباينة، منها استحداثات الخلق والكشف، الرؤيا كما ترد عند المتصوفة ومن قبلهم جبران. لكنه يجد ما يريد عند رينيه شار «الكشف عن عالم يظل فى حاجة إلى الكشف»، بوصفه غاية الشعر التى تعنى «لا نهائية الخلق الشعرى»، رديف لحظة الإشراق المطلقة. هنا يتباعد أدونيس عن التموزيين، كما يتباعد عن الشعراء باستثناء البياتى الذى يطأ الميدان ويخليه، ليأتيه ويخرج منه فى ثنائيات لا تتوقف مادام فى الشعر بقية. وتقترن هذه اللحظة، النبوءة والإشراق لديه، كما هى لدى جويس ـ مثلاً ـ بالانقلاب خارج المكان والزمان، لتقترن بالمخيلة عند كوليردج وبالوحى عند شيلى، وبالخيال (المحلق) بترادفات البصيرة والحدس والنشوة عند المتصوفة، كما يعرض لهذا جابر عصفور. وربما تكشف القراءات اللاحقة عن قراءات أدونيس التفصيلية أو مروره عبر الوسيط الغربى، كما يقول، إلا أن «الخيال» عند ابن عربى بصفته طاقة الرؤيا والكشف والنور وسبيل المعرفة، مقابل العقل والمنطق هو مايستأثر بذهن أدونيس لاحقا.

وساطات أدونيس

فى حين يبدأ أدونيس بقراءات أنطوان غطاس كرم فى (الرمزية)، ويتوقف مليا عند الرؤيا التموزية؛ فإنه لم يحقق نقلته إلى «الإشراق» إلا بعد أن يجد فى نص النفرى مرة وابن عربى مرة أخرى «كتابة جديدة»، بلا ضفاف، تتيح له أن يستجمع ما لديه من «رؤيا» تنتشر وتتلاقى وتتسع وتتبلور فى أيقونات متفاوتة الحضور؛ ومثل هذا التنقل الباحث وتلك المجاهرة بالمصادر بدءاً بأنطوان سعادة، تجعل من «توترات التأثير» ومرجعياته دالة على وعى الشاعر بذاته.

ولا يتردد أدونيس فى الإعلان أن «الشعرية العربية» بجدلياتها الجديدة وبمواصفات الخلق والإشراق والنبوءة لم تظهر له «من داخل النظام الثقافى العربى السائد وأجهزته المعرفية». ولا يعنى هذا ضرورة غيابها، لكن انخراط الرسمى والآمر فى القياس والتقليد يحيل كتابات ابن عربى إلى الهجر والنسيان. ومهما يكن؛ فإن «الوساطة» هى التى يتحرك داخلها أدونيس جسراً لبلوغ أبى تمام وأبى نواس وابن عربى فى النتيجة من خلال الانشداد إلى ما يمثله هؤلاء[٧٧]. فهو يقول:

> قراءة بودلير هى التى غيرت معرفتى بأبى نواس، وكشفت لى عن شعريته وحداثته. وقراءة ملارميه هى التى أوضحت لى أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبى تمام. وقراءة رامبو ونيرفال وبريتون هى التى قادتنى إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها، وقراءة النقد الفرنسى الحديث هى التى دلتنى على حداثة النظر النقدى عند الجرجانى خصوصاً فى كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية الشعرية[٧٨].

والوساطة الفرنسية منهجية أولاً؛ فهى، لا القصيدة وحدها، التى تعيد تكوين رؤية الشاعر والناقد لينقب بموجبها من جديد ويعثر على ما يعثر عليه. ولو كانت قراءة القصيدة هى اللقاء المفضى إلى غيره لكان قد استعاد أبا تمام وأبا نواس من قبل مباشرة عبر القصيدة؛ أما وقد قرأ فى فضاءات القصيدة الفرنسية؛ فإنه يمتلك ما يعينه على استبطانها وتمليها ومحاورتها والوعى بها، بما يعنى انكشاف مغاليق القراءة لديه. ولأنها تنتمى إلى أنظمة معرفية، فإن الوساطة الفرنسية انتقائية أيضا، لكنها الانتقائية التى تعطى الآخر سلطة منتقاة تقرأ المتماثل معها أولاً قبل أن تتشكل لديه آليات المجادلة الطليقة.

وسواء قادت الوساطة إلى الاكتشاف أو التصويب أو الانحراف بالمكتشف عن مآله أو عما يعتقد بأنه توقف عنده، أو عما ينبغي له أن يكون، فإنها حققت لأدونيس مخرجاً للتمدد بين الموروث والحاضر من خلال (التخييل) الذى سيجد إيقاعه منثوراً بلا ضفاف كأنه فى طقس دينى مرة، أو تأملات غامرة كالمتأتية عند النفرى، مرة أخرى. لكنها ستؤول بـ «الكتابة الجديدة» إلى الصفوة، بينما ينظر إليها الآخرون بإهمال أو بارتياب؛ أى أنها قد تمتلك المستقبل لكنها فى حاضرها تنتهى فى النتيجة إلى ما ينتهى إليه الخال فى شكواه من منطلق مختلف ولغاية أخرى عندما يرى اللغة لا تتسع له؛ أى أن جماعة (شعر) يتوزعون بين جماعة تنغلق لديها مفردات الكشف والنبوءة والرؤية على «الموقف النخبوى»(٧٩) ،كما يكتب كمال خير بك، وبين آخرين يشكون من جدار اللغة. أما الحل فيجده آخرون منهم فى التجربة الحياتية، فى الجريان معها كما يفعل أبو شقرا والماغوط، وفى النقد عصام محفوظ، بينما يذهب أدونيس مجرباً من جديد، ليطأ المساحة غير المأهولة من الرؤيا الصوفية. أما السياب فقد وجد نفسه فى الأسطورة التموزية متداخلة مع تجربته الحسية الحادة ومع إحساسه القاطع بالزمن ومع فضاءات الفجيعة التى تغلف الحياة البصرية فى أعماقها المسكونة بالترمل والتضحية القربانية*. فى حين كان البياتى «يقذف نفسه بلا تحفظ ولا تردد» فى التجريب، كما يعلن إحسان عباس، فى منتصف الخمسينيات. أما نازك الملائكة فقد وجدت موهبتها الشعرية ثانوية إزاء قابليتها النقدية التى لم تشأ أن تبحث بجدية فى ما بعد التبشير. أى أننا إزاء عدة أسماء واتجاهات، لكل منها مرجعياته وسننه وإحالاته.

القطيعة والافتتان

ليس «الإجهاد الجمالى» ـ كما تسميه سلمى الخضراء الجيوسى مستعيرة هذا المصطلح من مفاهيم نهايات العصور الأوروبية ـ هو السبب الذى تتعثر عنده حركات لم تزل شابة كحركة الشعر واتجاهاتها التموزية والرؤيوية والتجريبية والحياتية الدائمة؛ فثمة مشكلات تنطوى عليها بعض الاتجاهات عندما تلزم نفسها بفكرة واحدة كالانبعاث التموزى مثلاً، فضغوط الشعر والحياة تجعل من الفجيعة أكثر حضورا من الأمل الأخضر وتبتلع المرارة القصيدة، كلما استيقظت لهذا النداء المتفجع، بينما كان انهماك (شعر) فى التحليقات يؤسس فيها العجز عن احتواء الصدمات والتعامل معها أو تجاوزها. لكن الأجواء؛ أى فضاءات الحركة برمتها، انفتحت على الجديد، حتى أن الترجمة تكاد تصبح أكبر من رافد اعتيادى، ولهذا لا نستغرب أن تخرج علينا (الأديب) فى عام ١٩٥٣ ببيان يسميه صاحبه جورج لينز البلجيكى «بيان الشعر الحى»، وهو بيان يتناغم مع نزعات التجديد والتخطى، ولكنه مع الحياة بواقعيتها وتفاصيلها وتجاربها، كما أنه ينسجم مع الوعى الوجودى الذى ابتلع التيارات المختلفة بقدرات أصحابه المعبأة دائماً من أجل «قصيدة» خارجة على المصالح الصغيرة والشعارات والتحزبات. يقول لينز:

(١) القصيدة الأولى هى العيش. القصيدة الأولى هى أن نعرف أننا نعيش.

(٢) الشعر ضد التقاليد لأنه يتسامى دائماً إلى نظام جديد.

(٣) الشعر يزيح الستار ببطء أمام الإنسان أمام ثنائيات عزلته.

(٤) الشعر يقدر أن يجمع بين العصور والسرعات والحواس.

(٥) الشعر بطبيعته غامض، فهو لغز.

(٦) ويل للذين يقصرون الشعر على قياساتنا اليومية وحدها وعلى وظيفة اجتماعية واحدة.

(٧) التصدق بالشعر حرام.(٨٠)

* لكن قراءة عزيز السيد جاسم المبكرة (١٩٦٤) ترى أن «الشاعر العربى لم يهضم أساطيره الخاصة، ولم يتوصل عبر إدراكاته المتوسعة إلى فهم جذورها وارتباطاتها العالمية» ص٤٨ من دراسات نقدية. ويرى فى الرد على السياب: «أن الأسطورة تحمل محتوى تاريخياً لا يمكن زحزحته»، ص٤٩.

ومثل هذه البيانات لم تكن تغيب عن تجريبيى الحداثة الشعرية؛ فإذ تشتد الخشية من انحسار التجربة فلابد من مخارج وتجاوزات. وبينما تختفى الأسماء الكثيرة ـ كما تتوقع نازك الملائكة ـ فإن ثمة مثابرة ليست اعتيادية لدى الآخرين لتجاوز الحدود والضفاف. وإذ يمضى الرواد؛ السياب والبياتى وعبدالصبور والحيدرى والآخرون، فى اتجاهات متباينة داخل التجديد وإنجازات التحديث؛ فإن أدونيس يتجه نحو قصيدة النثر قبل انغماسه الصوفى فيجد فيها إمكانات التمرد الأوسع التى يقرأها فى رامبو وبودلير وملارميه عند كتابات تمتد بين ماكس جاكوب وبيار ريفردى وآخرين.

لكن هذا الافتتان بقصيدة النثر لا يبدو مقطوعاً عن استباقية جبران خليل جبران التى تنبه إليها محمد جمال باروت فى قراءة مستفيضة؛ هذه الاستباقية لا تتحقق عند جبران من خلال نصه النقدى حسب، بل تتأكد فى نصه «الصوفى»، ذلك النص الذى تتجاذبه (قربانية) المهمة وطقوسية الأداء، إيقاعات المتسامين الأمريكان وجاذبية (النبى) المخلص الذى يأتى ومعه القدرة على استنهاض (قوة الابتكار) لدى العربى بعد ما راود النعاس الأمة، كما يقول فـ: «نامت وبنومها تحول الشعراء إلى ناظمين. والفلاسفة إلى كلاميين والأطباء إلى دجالين، والفلكيون إلى منجمين». وهكذا جاء نبيه إلى هذا العالم بكشوفاته ورؤاه التى يتأملها أدونيس فتؤكد لديه سمته النهضوية ومداه الشعرى منذ أن وجد جبران النبوءة ورؤيا مشرقية، ومنذ أن تأمل أوضاع التخلف، فكتب فى «النهضة»، كما كتب فى ما يحتم عليه ابتكار الجديد.

وما بدا فى انحسار عند آخرين غير أدونيس انبعث فى الحياة ثانية عندما استعاد أبو شقرا والماغوط الدعوة النشرية مرة أخرى. ويجىء الحاج فى (لن) ليعيد صياغة التصنيف الغربى الأدونيسى لقصيدة النثر، قائلاً إنه لم يزل جديداً، صاداً أولئك الذين يهرفون بجهل، يقول فى تقديمه: «لن ينقضى على معرفتنا الجدية بقصيدة النثر عامان»، لكن القصيدة تواجه المدعين بمعرفتها: «وهم على جهل تام بها وإساءة إليها»، كما أنه يواجه دعاة الثبات والسكون: «إن معارضة التقدم عند المحافظين ردة فعل المطمئن إلى الشئ الجاهز، والمرتعب من الشئ المجهول المصير». لكن هذه المعارضة خلفها «إنسان عربى غالب»، وهو المطمئن. ولذلك «يرفض النهضة والتحرر النفسى والفكرى من الاهتراء والعفن». أما المغلوب فهو «إنسان عربى أقلية يرفض الرجعة والخمول والتعصب الدينى والعنصرى». ولا يأتى أنسى الحاج بمقترحات خلاص، فسابقوه السابقون مجانين ومتصوفة وقديسون يعون لاجدوى «الخلاص» العابث، فأما الاختناق فى الواقع أو الجنون، و هو مع هذا الخيار: «بالجنون ينتصر المتمرد ويفسح المجال لعيونه كى يسمع»، داخل هذا الإطار يعيد أنسى الحاج تخطيط قصيدة الجنون. فهى، أى قصيدة النثر، بحاجة إلى التماسك أكثر من غيرها، كما أنها تنتفض على الصرامة والقيد، وقانونها حر، وهى عالم مغلق، ولا غاية زمنية لها، كما أنها اقتصاد فى التعبير، أما علاقتها ببانيه وبالمتلقى فتتلخص بما يأتى:

- لا الشعر وإنما هى الشاعر.
- وهذا الشاعر هو الحر المطلق، العراف.
- القصيدة هى لغة فى سلم طموحه، لكنها ليست النهاية.
- القصيدة لا تعطى نفسها بسهولة، ولهذا فالتأثير الذى تبحث عنه ينتظرك عندما تكتمل فيك القصيدة.
- أما علاقتها برامبو، فهى مجنونة مثله (حيث نقول رامبو نشير إلى عائلة من المرضى. قصيدة النثر بنت هذه العائلة)[٨١].

وتتموضع مقدمة أنسى الحاج بين أدونيس ومرجعيات القصيدة عند إدجار آلان بو، وبودلير ورامبو، ومن المحدثين سوزان بيرنار فى (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا). وفى تقديمه للشعر العربى يستعيد أدونيس ما قاله فى العدد الرابع من مجلة (شعر) عام ١٩٦٠: تنمى قصيدة النثر استجابة لـ «إيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة» وهى تتضمن ثنائية البناء

والهدم «لأنها وليدة التمرد» كما أنها «تخلق بشكلها الذى تريده». وهى تتجه فى الإشارة لا الإفصاح إلى أن تكون كلية لكى «تصبح لحظة كونية». ولهذا فهى «كيمياء شعورية». وعلى الرغم من أن فضاءات الحياة شهدت ازدهاراً فى الفنون والترجمة والتأليف واستقراء الموروث وتفكيك بعض ما خفى أو ما شاع منه؛ فإن انتماءات أدونيس المعلنة لمصادره المباشرة تكاد تلتقى مع بيرنار، وهى ما لا يتستر عليه أدونيس أو أنسى الحاج، تقول بيرنار [٨٢]:

١ ـ إن قصيدة النثر تحتوى على مبدأ فوضوى وهدام لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض، وأحياناً على القوانين المعتادة للغة (ص ٢٠)

٢ ـ يطمح الشاعر أن يصبح «المكتشف الغريب لمناطق محرمة ومجهولة». (ص ٢١)

٣ ـ قصيدة النثر تفترض إرادة واعية للانتظام فى قصيدة وينبغى أن تكون وحدة عضوية مستقلة.

٤ ـ عمل القرن الثامن عشر وببطء عبر محاولات عديدة لاكتساب المبادئ الأساس لقصيدة النثر، الحصر والإيجاز وشدة التأثير والوحدة العضوية (ص ٢٨)

٥ ـ وفى الإشارة الى الترجمة والتى يخصها أنسى الحاج بالإشارة فى (لن) أيضا ـ ص ١٦: «توضح الترجمة أن القافية والوزن هما ليسا كل شئ فى القصيدة». (ص ٣٤).

٦ ـ المقلدون لشاتوبريان: سيستعيرون الإطار السهل للترجمة الحرة لكى ينقلوا فى النثر تراكيب وإيقاعات قادرة على منافسة أشكال وإيقاعات الشعر الإسكندرى بانتصار. (ص ٤٣)

٧ ـ بيرتران هو «مع نيرفال وبودلير مبشر لـ «الكيمياء الغنائية» (ص ٤٨).

(٨) بودلير يقول: «ألقيت بالشعر السامى إلى كلاب النثر السوداء» (ص ٥٥)

٩ ـ الشعر «يحاول العثور ثانية على معنى [illegible] الدفين عن طريق إقامة الاتصال بالقوى الغامضة للإنسان واللغة، بعيداً عن أى معنى عقلانى».

١٠ ـ كان «نيرفال» أول من حاول الذهاب إلى ما وراء العالم المرئى واقتحام تلك الأبواب الصوفية التى تفصلنا عن المجهول (ص ٨٥).

١١ ـ يقول بودلير «إن المنظر الروحى للشاعر بكل تناقضاته وتنافراته وفرضياته المتضادة سوف يظهر له بمناظر مجزأة وتحت ملامح ليست تكميلية فحسب؛ وإنما متناقضة فى الغالب» (ص ٧٧).

١٢ ـ تقول بيرنار إن نص بودلير «يدهشنى بإيقاعه الخاص جداً، وانطلاقته المفاجئة، اللاهثة القريبة بعض الشئ من أسلوب المذكرات الخاصة أكثر من أسلوب قصائد النثر».

١٣ ـ إنه رامبو الذى «جعل من الشعر الحديث محاولة ميتافيزيقية أكثر من كونه شكلاً فنيا» (ص ٩٣)

١٤ ـ فى شخصية رامبو «الفوضى المدمرة» مع الانتظام.

١٥ ـ يطلب رامبو «من الشاعر أن يصبح رائيا» (ص٩٤).

١٦ ـ على الشاعر ـ بالنسبة إلى رامبو ـ «أن يبذل جهداً لغويا واعيا من جانبه، عليه أن يرد إلى الكلمات سلطتها وقوتها الدالة وأن يجد لغة تلخص كل شئ؛ العطور والأصوات والألوان» (ص ٩٥)

١٧ ـ تتساءل بيرنار: «هل ترصل رامبو حقاً إلى المجهول؟! وهل الرؤى التى يلمح إليها فى بعض نصوص (الإشراقات وكيمياء الكلمة) هى شئ آخر غير رؤى يثيرها الكحول والحشيشة؟!» (ص ٩٦)

ويمكن أن ينضاف تساؤل مشابه، عما إذا كان ما ينطبق على رامبو يصدق على كوليردج؟ وهل إن الاثنين

يأتيان بالخيال على أنه قرين ما يقصده المتصوفة؟ فكلاهما يسعى إلى إطلاق اللغة ثانية، ومنحها طاقة الرقى فى إسراء متجاوز. وعندما تخص ما يعينه مالارميه باللغة تقول بيرنار:

١ ـ إنه يطمح إلى «مطلق اللغة» (ص ١٠٤)

٢ ـ إنه يسعى إلى إعطاء النثر قوة إيحائية، وقوة رقية تقريبا (ص ١٠٤).

وربما تبدو قصيدة النثر تجسيراً بين الدعوة الأولى لتقريب لغة الشعر من لغة الحديث والكلام والنثر؛ إلا أنها اكتمال النثر فى داخله الشعرى، ارتقاء آخر بالنثر من داخله وليس عبر مسعى اقتراب؛ ولهذا يبقى رهين اللحظة النبوئية، لحظة الإشراق والكشف وليس الافتعال والتعالم، وبدت التجربة هشة عند غير المجانين والأولياء والقديسين والمتصوفة، تمرينا فى النثر والشعر لاغير.

ومهما يكن، فإن المفاهيم التى ترد عند بيرنار تشتمل على ترجيعات قصيدة النثر فى ظهورها العربى عند أدونيس كما يثبت محمد جمال باروت مستنداً إلى أدونيس نفسه، وكما يؤكده محمد قوبعة فى سلسلة من المقارنات بخصوص أسبقية التجربة والوحدة العضوية والمجانية والتنغيم الفاجنرى متابعاً اقتباسات أخرى عن فرارين وغيره[٨٣]، أو عند أنسى الحاج كما يوضح أنسى الحاج ويشفعه محمد ديب بالاستشهادات، بخصوص المواصفات الأساس والاقتباسات المأخوذة عن بيرنار. عدا أن الحاج يموضع القصيدة تمرداً ومناكدة بين غالب ومغلوب، بعد ما كان أدونيس أكثر انحيازاً لحركية أوسع بين سلطتى الكلام الآمر والمأمور، الثابت والمتحرك. غير أن هذا الترجيع ليس إغارة مادام مشفوعا بالإحالة والتنصيص أو التأويل أو الاقتباس، ومادام الشاعر أو الناقد ـ الشاعر يعيه معترفا به واعيا بلزومه وضروراته، أما جدوى هذه الإفادة فلا تتحقق إلا فى القدرة على احتواء المفهوم وسياقاته، من ثم استعادته فى مهاده الجديد، ولا بأس فى تمكينه من أصول مماثلة داخل الثقافة العربية، كما يفعل أدونيس كلما استحضر مواقف النفرى، بما يضمن لقصيدة النثر الانتماء والنمو فى آن.

ويمكن أن تصد نازك الملائكة مثل هذه المحاولة فى المجلة الغربية باللسان العربى كما تسمى مجلة (شعر)، كما يمكن أن يتنادى المجربون للكتابة فى هذه القصيدة؛ إلا أن مآل ذلك ليس أسعد مما حل بالأسماء الكثيرة المشاركة فى مجرى التجديد والحداثة التى نشرت فى المجلات الرئيسية الصادرة طيلة الخمسينيات. لكن التفاوت جنسا بين التجديد والتحديث من جانب وبين قصيدة النثر بصفتها جنسا آخر من جانب آخر؛ يمكن أن ينتهى إلى أن مرجعيات ظاهرتى التجديد والحداثة فى الشعر تشتغل بفعالية شديدة واضحة داخل الوعى المؤثر فيه أو الذى يرى نفسه فيها، فى حين لم تزل قصيدة النثر بطبيعتها ذات فعل محدود، كما أنها شديدة الاقتران بطقسية السحر والتعاويذ بالارتقاء الصوفى ورؤيا العرافين، فهى ـ إذن ـ انتشال للنثر من نفسه باتجاه التطهير من أدران الكلمة ودنسها اليومى.

أما المرجعيات الكلية والغربية تحديداً، فالذهاب إليها يشتمل على الرغبة والحاجة والعزيمة والضعف فى وعى يستيقظ ويتشكل مأسوراً بماضيه القوى الملتبس المتناقض ومتطلعاً إلى غيره راغبا فيه وصاداً عنه، مزيجا من الانفعالات والتحليقات والمكابدات والنوايا والجرى والتماس المنطق واستحضار الغيب: إذ إن الحج نحو الآخر والإسراء فى محرابه أو التحليق فى فضاءاته أو الانحدار نحوه بين عوالمه ومتاهاته أو توخى المسك بتجربته، هو فى النتيجة انكشافات الذات أمام نفسها فى مسعاها الأولى فى التكوين أو الإفصاح مستقلة عن المراجع فى جدلية أخرى هى «توترات العلاقة والتأثير»، ولكن فى سياقات أوسع من عقدة الأبوة التى استطلعها بلوم[٨٤]. إذ إن هذه السياقات تحتوى أصلاً بذرة مواضنتها حتى قبل أن تزهر بهذه الملامسات أو تتفاعل بها عبر التطعيم. إذ لربما (تقاتلت) القصيدة الحديثة مع مثيلاتها الغربيات، كما يقترح بلوم، ولربما استمدت حضورها من إخفاء قراءة الآخر أو الأخذ عنه، لكنها بهذا المهاد العربى، وبهذا السعى إلى معرفة ذاتها أولاً، كانت تلتمس الظهور، مستعينة بما يأتى، وبما يغيب، بما يعرف أو يزوغ عنها. فكانت صورة الشاعر الغريب أو الجواب هى المتصدرة حينذاك!!

الهوامش:

(١) تراجع: ترجمة منح خوري لـ «نظرة في النقد الأدبي» لإليوت، مجلة **الأديب**، مارس ١٩٥٥، ص٢٠ ـ ٢١، وكتب: إحسان عباس: **فن الشعر**، ١٩٥٥، و**عبد الوهاب البياتي رائد الشعر العراقي الحديث: دراسة تحليليّة** (دار بيروت، ١٩٥٥)، ولسهير القلماوي: **النقد الأدبي**، (دار المعرفة، القاهرة، ١٩٥٥)، وعزالدين إسماعيل: **الأسس الجماليّة في النقد العربي**، ١٩٥٥، عبدالحميد يونس: **الأسس الفنيّة للنقد الأدبي**، (دار المعرفة، ١٩٥٨)، وروز غريب: **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، ١٩٥٣، وأسعدرزوق: **الأسطورة في الشعر المعاصر: الشعراء التموزيّون**، دار مجلة شعر، ١٩٥٩، شكري عياد: **البطل في الأدب والأساطير** (دار المعرفة، ١٩٥٩)، علي الجندي: **فن التشبيه** (نهضة مصر، ١٩٥٢)، مصطفى ناصف: **الصورة الأدبيّة** (مكتبة مصر، ١٩٥٨)، وكتب ومقالات متفرّقة لجبرا إبراهيم جبرا، ويوسف الخال، ومحمد مندور وغيرهم، وتدخل كتابات نازك الملائكة في جوهر حركة التجديد.

(٢) «النسيان» هو مصطلح بنيس في الإشارة إلى تعريفات نازك الملائكة للشعر الحر مع التغاضي عن أصوله الغربيّة، يراجع: الشعر المعاصر، ص٣، من كتابه الموسّع: **الشعر العربي: بنياته وإبدالاتها**، (الدار البيضاء: توبقال، ١٩٩٠).

(٣) يستخدم محمد بنيس «شجرة نسب» بديلاً للسلالة، وأدرج المصطلحين معاً في هذا الموضوع.

(٤) **الأدب العربي المعاصر: أعمال مؤتمر روما** (تشرين أوّل ١٩٦١)، منشورات أضواء، ص١٧١.

(٥) طبعة ١٩٩٢ (القاهرة: دار الفكر العربي)، ص١٩٣.

(٦) أعادت نشرها عن مجلة شعر (العدد ١١) جريدة **النهار**، الصفحة الأدبيّة، العدد (٧٢٣٠) (تموز، ١٩٥٩)، ثمّ في **زمن الشعر** (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢).

(٧) **أعمال مؤتمر روما**، ص٢١٣ من تعقيب على المناقشين.

(٨) المصدر السابق؛ ص١٧٦ ـ ١٧٧.

(٩) **أعمال مؤتمر روما**، ص١٧٣.

(١٠) يقدّم محمد جمال باروت مراجعة متقصّية لموضوع مجلة شعر في **الحداثة الأولى** من جبران إلى مجلة شعر، ملف المعرفة، جزءان، ص١٢٠ ـ ١٧٧، ٧٢ ـ ١٢٢ سنة ١٩٨٥، ثمّ في كتاب الحداثة الأولى من إصدارات اتحاد كتاب الإمارات (دبي ١٩٩١).

(١١) **أوراق مؤتمر روما**، ص١٨٤.

(١٢) كان س. موريه يعرض لمجموعة من التسميات في كتابه: **الشعر العربي الحديث** (القاهرة: دار الفكر ١٩٨٦)، ص٤٧٨، منها «الشعر المرسل ـ الحر» لأبي شادي (حيث يتم مزج بحور متشابهة في أبيات خالية من القافية وبأنماط تفعيلات مختلفة)، و«الشعر المطلق» لشيبوب بمعنى النظم الحر لدى أبي شادي، و«المنثور» عند الريحاني، أو «الطلق» و«الطليق» عند رئيف خوري الذي يذكره أنور الجندي كـ «منسرح»، وهو غير «الحر» الذي يذكره أحمد مطلوب في الإشارة إلى قصيدة (ب. ن) العراقي بعنوان (بعد موتي) في جريدة العراق (١٩٢١). ويراجع: **الشعر المعاصر** لنازك الملائكة، ص١٥. وتختلف هذه التسميات عما يسمّيه ألبير أديب وأنسي الحاج بالقصيدة الطلقة. وكان ناظم توفيق من العراق قد استخدم تعبير الشعر المنطلق في الإشارة إلى ديوان البياتي (أباريق مهشمة)؛ **الأديب**، العدد٩. ١٩٥٤، ص٦٤. ويشتمل ردّ مجلة شعر (العدد ٢٢ ربيع ١٩٦٢)، ص١٢٨ ـ١٣٣) على التمييز بين (شعر الوزن) و(الشعر الحر الخالي من الوزن والقافية المحافظ على نسق البيت) و(قصيدة النثر)؛ ومثله ما يظهر لدى الخال في مناقشة مماثلة (شعر ٢٤، خريف ١٩٦٢) ص١٤٧. ويراجع بهذا الصدد، **الحداثة الأولى**، ص ٢٥٨، بشأن تعريفات الرواد بالشعر الحر.

(١٣) (قصيدة النثر)، **قضايا الشعر المعاصر** (بيروت: دار العلم للملايين، عن ط١، ط٨، ١٩٨٩)، ص٢١٧، وكذلك ٢١٦ بالتتابع، والتعليق في معرض كتابة جبرا إبراهيم جبرا عن قصائد توفيق صائغ.

(١٤) عن النهار، مجلة **الأديب**، كانون الثاني، ع١٢، لسنة ١٩٥٧، ص٧٢ ـ ٧٣ في معرض الحديث عن مجموعة ألبير أديب (لمن).

(١٥) **عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث** (بيروت: دار بيروت، ١٩٥٥)، ص٨.

(١٦) المصدر السابق، ص٢٨.

(١٧) **الشعر العربي الحديث**، ص٣٠٤ ـ ٣٠٧.

(١٨) **الشعر العربي**، ج٣، ص٣٠ وص١٢ في الإشارة إلى السيّاب، وص٣٢ هامش ٦٩ في الإحالة على (الحداثة في الشعر) ليوسف الخال. ويراجع أيضا كمال خير بك: **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر** (ط١، بيروت: المشرق، ١٩٨٢) ولطفي اليوسفي: كتاب **المتاهات والتلاشي في النقد والشعر** (تونس: دار سيراس، ١٩٩٢) ص٢١ ـ ٧٨.

(١٩) **قضايا الشعر المعاصر**، ص١٧.

(٢٠) **عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**، ص٨.

(٢١) **الحداثة الأولى**، ص١٨٥ ـ ١٨٦، ص١٩٠ ـ ١٩٥.

(٢٢) **أعمال مؤتمر روما**، ص١٧٨.

(٢٣) **قضايا الشعر المعاصر**، ص١٤٢.

(٢٤) كان جبرا إبراهيم جبرا قد ترجم ما يخصّ الأسطورة من كتاب جيمز فريزر: **الغصن الذهبي** (بيروت ١٩٥٧) بينما اشتمل كتاب إحسان عباس: **فن الشعر** إيضاحات عديدة بشأن الأسطورة وظهورها في الشعر الحديث. يراجع أيضا ما كتبه محمد لطفي اليوسفي في كتاب **المتاهات والتلاشي في النقد والشعر** (ص٩٦ ـ ٩٨)، وتأملاته الحصيفة في **الأدب والغرابة** لكيليطو.

(٢٥) **الأديب**، أغسطس (١٩٥٧).

(٢٦) أدونيس: **زمن الشعر**، ص٢١٤، وكذلك بنيس: **الشعر المعاصر**، ج٣، ص٨٧ ـ ٩٨.

(٢٧) جريدة **الأنباء الجديدة البغدادية**، ثم احتواهما كتاب عزيز السيد جاسم: **دراسات نقدية في الأدب الحديث**، (بغداد: مطبعة الإدارة المحلية. ١٩٧٠)الهيئة المصرية العامة، طبعة جديدة، ١٩٩٥.

(٢٨) ص٣ ـ٥.

(٢٩) **فن الشعر**، ص٤٦، ٥٩، ٦١، ٧٦، ٨٠، ١٢٦، ١٤٧، ١٥٣، ١٥٥، ٥٦.

(٣٠) **النقد الأدبي**، ص٨٩ وما بعدها.

(٣١) المصدر السابق، ص٣١ ـ ٣٢.

(٣٢) **عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**، ص٨، و(الحديث) يأتي بمعنى (الكلام) و(النثر).

(٣٣) **الحرية والطوفان**، ص١٣٢.

(٣٤) **قضايا الشعر المعاصر**، ص١٧، ص٩٨.

(٣٥) (حول منبر النقد)، الآداب، ع٥، س٧، ١٩٥٩، ص٥٧ ـ ٥٩.

(٣٦) **قضايا الشعر المعاصر**، ص٢٣٦. وكان قبلهما إحسان عباس يتحرّج من إظهار صوته في النقد (إنّي تعصبت للشعر لا للشاعر) يقول في كتابه عن **البياتي**، ص٣ ـ ٤.

(٣٧) المصدر السابق، ص٢٣٦ ـ ٢٣٧.

(٣٨) «أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال» في **الحرية والطوفان**، ص٣٢.

(٣٩) **فن الشعر**، ص٩٨.

(٤٠) كتابها المذكور، ص٥٤ ـ ٥٦. وتجدر الإشارة إلى أن عزيز السيد جاسم في مقالته عام ١٩٦٤ عن ارتجاج القيم عند إليوت يرى في «هروب إليوت من المشاعر» مجرد هروب منطقي، «كوجيتو غامض» لأن «الكلمات وحدها التي تهرب من الفم الإنساني دون أن تعود». أعيد نشرها في دراسات نقدية **في الأدب الحديث** (الهيئة المصرية ١٩٩٥)، ص٢٥٨.

(٤١) **الحرية والطوفان**، ص٦٩.

(٤٢) **قضايا الشعر المعاصر**، ص٣٠٨ ـ ٣١٢، ٣١٣ ـ ٣١٤.

(٤٣) **فن الشعر**، ص٧٧، ٨٠ ـ ٨٣، وكذلك: **عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**، ص١٣، ١٦.

(٤٤) يقدم ماهر شفيق فريد تفصيلات واسعة في هذا الموضوع، يراجع مقاله: (أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي، مجلة **فصول**، ع٤، ١٩٨١، ص١٩٢ ـ ١٩٣.

(٤٥) **الأدب العربي المعاصر، أعمال مؤتمر روما**، ص ٨٩.

(٤٦) تراجع **رسائل السياب**، لاسيما رسالته إلى الخال في ٤ أبريل، ١٩٥٨ ص ١٢٣، ١٣٢ ـ١٣٣، ١٣٠ من رسائل السياب جمعها وأعدها ماجد السامرائي. ط ٢ (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٤.)

(٤٧) **عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**، ص ٢١، ٢٢.

(٤٨) المصدر السابق، ص ٩ و**قضية الشعر الجديد**، ص ١٥ ـ ١٧.

(٤٩) **عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**، ص ٢٥.

(٥٠) **الشعر العربي الحديث**، ج ٣، **الشعر المعاصر**، ص ٨١.

(٥١) **أعمال مؤتمر روما**، ص ١٧٧ ـ ١٧٩.

(٥٢) **الآداب**، ع ع، س ٧ (١٩٥٩)، ص ٦. وتضيف في نيسان ذلك، **قضايا الشعر المعاصر** ص ١٧٨ ـ ١٧٩) في تمييز المخطئين من المعاصرين: (إنهم ظنوا أن البحور الشعرّية تصبح في الشعر الحر متجاوبة مع تشكيلاتها جميعاً بحيث يصحّ المزج بينها. وكذلك فسّروا (الحرية) في هذا الشعر الجديد، وكذلك خرجوا على الأذن العربية فكان لابّد للقراء المتذوقين أن ينصرفوا عن قراءة هذا الشعر).

(٥٣) مقدمة **شظايا ورماد**، ١٩٤٩، الديوان، ج٢، ط٢ (طبعة دار العودة).

(٥٤) راجع في الموضوع، بنيس، ج٣، ص ـ ٢١، هامش ٤٥.

(٥٥) **مقدمة للشعر العربي** بيروت: دار العودة، (١٩٧١) ط ٤، ١٩٨٤، ص ١٣٢، ٤٧، ١٢٦. و**فن الشعر** لإحسان عباس: ص ٤٠، ٢٠٠.

(٥٦) (تجربة الحداثة في مجلة شعر ...) **الكفاح العربي**، عدد (٣٠١) تاريخ ١٦/٤/١٩٨٤، ص ٥١.

(٥٧) مجلة **شعر** العدد ٧ ـــ ٨، صيف ١٩٥٨.

(٥٨) الأسطورة في الشعر المعاصر: الشعراء التموزيون، بيروت: مجلة **شعر**، ١٩٥٩ وكذلك، مراجعة: ت. س، **إليوت**: **مختارات شعرية**، شعر، جانفي، ١٩٥٩ ـ ٩٠ ـ ٩١. أما باروت فيراجع كتابه، ص ١١٦.

(٥٩) المغارة والبئر والله، مجلة **شعر** (العدد ٧ ـ ٨ صيف ١٩٥٨)، ص٥٧.

(٦٠) محمد جميل باروت، هامش ص ١١٥.

(٦١) المصدر السابق، ص ١١٨.

(٦٢) **الأديب**، العدد ١٢، ١٩٥٣، ص ٣ ـ ٩. وكذلك رسالة السياب إلى سهيل إدريس في ٢٥/٣/ ١٩٥٤. **رسائل السيّاب**، ص ١٠٥. أما مقالة كاظم جواد ضد البياتي فقد ظهرت في مجلة **الآداب**، ع، ١٩٥٤، ص ٣٣ ـ ٣٦.

(٦٣) (بين عبد الوهاب البياني و ت. س. اليوت) **الأديب**، مارس ١٩٩٥، العدد ٣، ص ٢٢ ـ ٢٣. وكذلك ص ٢٤ من كتابه **عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**، ١٩٥٥.

(٦٤) **أعمال مؤتمر روما**، ص ٢٠٨ ـ ٢٠٧ بالنسبة إلى الإشارة التالية.

(٦٥) مجلة **شعر** (عدد ٣، السنة الأولى، ١٩٥٧) ص ١٠٩ ـ ١١٥.

(٦٦) محمد جمال باروت، ص٦٨.

(٦٧) محمد جمال باروت، ص ٦٨.

(٦٨) مثل مقالة رينه جشي في مجلة **شعر**، عدد ٤، خريف ١٩٥٧، ص ٩٠، وفؤاد رفقة (مجلة **شعر** ١٣، كانون الثاني ١٩٦٠، ص ١١٤) حول عناصر القصيدة الحديثة.

(٦٩) مجلة **شعر**، عدد ١٩، صيف ١٩٦١، ص ـ ٩.

(٧٠) **الحرّية والطوفان**، دار مجلة شعر، ١٩٦٠.

(٧١) أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال، **الحرية والطوفان**، ص ١٣٦.

(٧٢) **أعمال مؤتمر روما**، ص ٧١.

(٧٣) هذا التاريخ يورده كمال خير بك على أنه محاضرة الخال: **حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر** (ط ١، بيروت: المشرق، ١٩٨٢) ص ٦٣، ويقول بنيس (إن الخال يحدده بنهاية ١٩٥٦)، ص ١٢ - ١٣ هامش ٢٤، ٢٧.

(٧٤) وردت مداخلة ستيفان سبندر فى **أعمال مؤتمر روما**، ص ١٩٢ - ١٩٤.

(٧٥) محمد بنيس، **الشعر المعاصر**، ص ٣٨، ٨٤، ٩٧.

(٧٦) Harold Bloom, **The Anxiety of Influence** oxf, u. p. 1966

(٧٧) يراجع فى مفهوم الخيال لدى ابن عربى ومقارنته بالنظرة الرومانسية، جابر عصفور: **الصورة الفنّية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب** (الدار البيضاء: المركز الثقافى، ١٩٩٢) ص ٤٨ - ٥١.

(٧٨) **الشعرية العربية**، ص ٨٦ - ٨٧ تلاحظ ضرورة قراءة بنيس وملاحظته فى أن (العبور إلى الرمزية الفرنسية لم يكن مباشرا لأن سعيد عقل كان قبله منشغلا فى بناء شعر رمزى)، ص ٤٢.

(٧٩) **حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر**، ص ٤٤، ٥٥، ١١٤.

(٨٠) مجلة الأديب، العدد (٩)، ص ١٢.

(٨١) عن خريف ١٩٦٠. (لن) (بيروت: المؤسسة الجامعيّة، ط ٢، ١٩٨٢).

(٨٢) تستخدم ترجمة زهير مغامس للكتاب الصادر عن دار المأمون ببغداد ١٩٩٣، ويراجع أيضا كاظم جهاد: **أدونيس منتحلا** (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق ١٩٩١) كتسبيب آخر ولقصد مغاير.

(٨٣) يشير قويعة إلى جملة - فرارين عن قصيدة النثر وهى تخلق شكلها الذى تريده كالنهر الذى خلف مجراه)، ويجرى مقارنات عدة مع برنار. يراجع مقاله فى **علامات**، يونيو ١٩٩٤، (جماعة مجلة الشعر وقصيدة النثر الفرنسية)، ١٠٦ - ١٠٧، و ١٠٨ - ١١٢.

وكذلك محمد ديب فى تأكيد ما جرى الذهاب إليه فى أن الوعى بالخطاب الصوفى لدى أدونيس لاحق، لا سابق، ويقترن بـ (مواقف) لا بـ (شعر). يراجع مقاله (الجنس الأدبى بين الموهبة الفردية والرافد العربى)، **علامات**، ج١٢، يونيو ١٩٩٤، ص ١٦٢.

(٨٤) يراجع بلوم فى **Poetry and Repression** الصادر عن (N. H.: Yale,Up, 1976)، ص ٢٦ - ٢٧.



المثاقفة الإليوتية

خلدون الشمعة*

لعله ليس من قبيل المبالغة القول إن أهمية الدور الذى لعبه «إليوت» T.S. Eliot الشاعر والناقد معًا، فى تجربة الشعر العربى الحديث، إنما تتجلى فى كونه يمثل جزءًا مركزيًا من عملية مثاقفة acculturation قصدية وشاملة.

والمقصود بالمثاقفة استحواذ فرد أو جماعة على خصائص حضارية من خلال الاتصال الثقافى المباشر والتفاعل الذى يعقبه.

وأما عناصرها فتشتمل على القيم والتقنيات والاستراتيجيات النصية والتعديلات التى تطرأ عليها، عندما توضع فى سياق تجربة حضارية مغايرة. وبعبارة أخرى، فإن تأثير إليوت على الشعر العربى الحديث، كما أصبح مسلمًا به لدى الباحثين والنقاد المعاصرين، يكاد يكون جوهريًا وحاسمًا إلى الحد الذى يمكن معه رصد ملامحه وخصائصه التكوينية من حيث هو مثاقفة قصدية واعية لذاتها self- concious.

غير أن الإشكالية التى تتصل بدور المثاقفة الإليوتية، والتى نعتقد أنها لم تنل حظها من الفحص النقدى، تتصل بعملية تحقيب القصيدة الحديثة modern عمومًا والحداثية modernistic تحديدًا.

إذا كانت الخمسينيات والستينيات قد شهدت حقًا ثورة لا سابقة لها فى الشعر العربى، أسهمت فى صياغة تعريف جديد للقصيدة العربية الحديثة، فكيف تحقق ذلك فى تلك المرحلة بالذات؟

من الجلى، أن ذلك التعريف الذى أصبح شائعًا خلال العقدين الآنفى الذكر، كان حصيلة النظر فى القصيدة العربية الحداثية باعتبارها مشكلة اجتماعية وفلسفية وجمالية. وذلك لأن القصيدة نفسها، بدأت بفعل الاتصال بالأدب

* ناقد سورى يعيش فى لندن.

العالمى تخلق، آنذاك، نوعًا من الفراغ أو الفضاء الدلالى (السيمانتى) semantic vacuum الذى استوجب إعادة نظر نقدية، فى ضوء علم دلالات الألفاظ وتطورها. وبالفعل كان النقاد، والشعراء النقاد العرب تخصيصاً، منهمكين فى محاولات مضنية تستهدف التعريف والتصنيف، تؤرقهم ضغوط الباحثين الإيديولوچيين الماركسيين والقوميين حول وظيفة إيديولوچية واجتماعية للشعر، تقرن بينه بوصفه نمطاً مستمراً ومتواتراً perennial mode يمثل ديوان العرب، وبينه بوصفه نمطاً معرفياً حداثياً مغايراً ومتجاوزاً.

كما أن ذلك الفضاء الدلالى (السيمانتى) الذى استوعب المثاقفة الإليوتية القصدية، تزامن بدوره مع حركة الحداثة التى كان من أبرز خصائصها التى شهدتها الخمسينيات، على حد تعبير باحثة معاصرة:

> تحلل افتراضات تعود إلى عهود مضت، تتعلق بالشكل والأداء الشعرى والمواقف التقليدية فى الشعر. كما شهدت نضالاً طويلاً حتى فى الشعر العربى الحديث، لاجتياز حدود القيود المحلية والقومية نحو الفضاء العالمى للفن[(١)].

ويمكن تعليل بعض جوانب تنث المثاقفة بالإشارة إلى أن:

> الهياج السياسى الذى كان العامل الرئيسى فى إطلاق التغيرات الأولى فى الروح والمنهج والأداء والأسلوب والموضوع، فى الشعر العربى فى القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لم يعد قادراً على الاستمرار بنفسه كمؤثر رئيسى على الناحية الفنية فى القصيدة. ذلك أن العوامل الأخرى كان لها أثرها بحيث إن جماع تجربة الفرد القومية والاجتماعية والثقافية والفنية هو الذى حقق التغيرات الهامة والخطيرة فى الخمسينيات[(٢)].

وإذا كان هذا التقدير لمثاقفة يبدو مبالغًا فيه للوهلة الأولى، فإن مصطفى بدوى، الباحث فى الشعر العربى الحديث، يؤكد أنها كانت مثاقفة إليوتية قصدية غير مبررة. فقد انكب الشعراء على دراسة إليوت فى نهاية الأربعينيات والخمسينيات: «عندما كان قد بدأ يلوح قديماً Old- fashioned حلت محله أعمال جيل أودن وفيليب لاركن»[(٣)].

بل إن الإثارة التى كان ينطوى عليها اكتشاف العديد من الشعراء والنقاد العرب، فى فترة الخمسينيات، لشعر إليوت بدت للقارئ المطلع على حد تعبير المصدر نفسه: «تتسم بشئ من السذاجة وضيق الأفق»[(٤)].

ويعلل بدوى رأيه بالإشارة إلى أن:

> قضية الواقعية الاشتراكية تقدم مثالاً آخر على ذلك، هذا على الرغم من أن الفجوة بين الطرفين هنا، هى نفسها تلك التى تفصل بين جيل الحرب الأهلية الإسبانية وجيل ما بعد الحرب[(٥)].

آية ذلك كله ـ دون أن نحمل الرأى أكثر مما يحتمل ـ أن المثاقفة الإليوتية التى شهدها الشعر العربى الحديث كانت تمثل نوعًا من التبعية الثقافية ذات الإيقاعات الموازية للتبعية الاستهلاكية، والتى تتغير على منوالها. غير أن هذا التقييم لا يفسر كيف استحالت المؤثرات الإليوتية، فى ذلك الفضاء الدلالى الذى أصبحت فيه القصيدة قصداً حداثياً، عاملاً فاعلاً على مستوى المثاقفة الشاملة.

لماذا إليوت بالذات؟

وهل صحيح أن تلك القصدية كانت من النوع الذى يمكن وصفه بالجزافى arbitrary؟

وهل بإمكاننا الزعم أن الدور الذى لعبه إليوت فى تكييف عملية النمو الداخلى فى القصيدة العربية الحداثية لدى السياب والبياتى والملائكة وأدونيس ويوسف الخال وخليل حاوى وصلاح عبد الصبور وسعدى يوسف، على سبيل تعداد القلة لا الحصر، كانت حصيلة قصدية جزافية، هى أقرب إلى المصادفة العمياء منها إلى التعبير عن استجابة واعية أو غير واعية لبوادر فى التحول على صعيد المتلقى؟ ولماذا استجاب هذا المتلقى لهذا النوع من الشعر بالذات، بهذا القدر من الاستجابة التى أسهمت فى عملية التكييف الجذرية فى الحساسية الشعرية، كما تبدو الصورة الآن، بعد مرور أكثر من ثلاثة عقود، ولم يستجب بالقدر نفسه على الأقل لشعر الواقعية الاشتراكية، على الرغم من ارتفاع وتيرة التنظير الإيديولوچى القومى فى بعض الأحيان؟

الحال أن البعد المعرفى الأسطورى لدى إليوت لعب دوراً بارزاً فى إثارة الاهتمام بشعره. وقد ظهرت فى عام ١٩٥٧ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا للجزء الخاص بأدونيس من كتاب (**الغصن الذهبى The Golden Bough**) الذى اعترف إليوت بتأثيره عليه فى كتابة قصيدة «الأرض اليباب» (٦).

وكان العالم الأنثروبولوجى السير جيمس فريزر مؤلف (الغصن الذهبى) قد أبدى اهتماماً استثنائياً خاصاً بالديانات القديمة، وبآلهة وأساطير تموز وبعل وأدونيس فى سوريا الطبيعية، وبالأساطير والآلهة الإغريقية والرومانية التى اعتبرها من قبيل «شعر الدين»(٧)، وذلك حسب المعنى الشامل للمصطلح المتعلق بالأنماط البدائية التى تنطوى عليها ظاهرة التدين تحديداً.

وتجدر الإشارة، فى هذا السياق، إلى ما دعاه جبرا إبراهيم جبرا بـ «الحركة التموزية» فى الشعر العربى الحديث. فقد كان لهذه الحركة، التى أفادت بدورها من (الغصن الذهبى) ومن اهتماماته بأساطير الشرق الأدنى وآلهته القديمة، والتى ضمت كلاً من الشعراء خليل حاوى وأدونيس، وبدر شاكر السياب، وجبرا إبراهيم جبرا، ويوسف الخال - أثرها المميز فى تنفيذ المثاقفة الإليوتية.

ويدرج نذير العظمة، فى دراسة حول «الحركة التموزية وأثر إليوت على بدر شاكر السياب»(٨)، أربعة مصادر رئيسية لهذه الحركة: الأول هو النقلة التى حدثت من الدين إلى القومية فى الحياة السياسية للمرحلة، تحديداً إلى تراث ما قبل الإسلام الذى اعتبر جزءاً من تراث المنطقة. وقد سبق لبعض المنظرين أن لفتوا الأنظار إلى هذا المصدر الذى كان فى حكم المهمل(٩).

وهكذا أصبح العديد من الآلهة والإلهات كبعل إله الخصب والقوة، وعشتار نظير أفروديت، وتموز نظير أدونيس فى الميثولوجيا اليونانية، وثيق الصلة بالجانب الروحى والثقافى فى النهضة العربية.

وقد أصبحت هذه الأجهزة الأسطورية، أو الميثولوجيات الشرق أوسطية، بالنسبة إلى الشعراء المحدثين، رموزاً أساسية للحياة والموت فى لغة وصور الشاعر الحديث.

وأما القصص الذى ينطوى على صلة مباشرة بالتراث المسيحى والعبرانى، فقد شكل المصدر الثانى من مصادر الحركة التموزية. وتفرع عن ذلك صورة المهدى، مسيح التراث الإسلامى، الذى سيعود ليملأ الأرض نوراً وعدلاً.

وأما المصدر الثالث، وهو يتصل بالاستراتيجيات النصية، أى بالإيديولوجيا وبالتقنية معًا، فتمثل فى الشعر الإنجليزى، خصوصا شعر ونقد تى. إس. إليوت وإديث سيتويل.

وقد رأى الباحث أن هذه المصادر الثلاثة المتباينة: الميثولوجيا القديمة فى الشرق الأوسط، والشخصيات فى القصص التوراتى والإنجيلى والقرآنى، والشعر الإنجليزى، لم تلبث أن تحكمت بمسار تطور الشعر العربى الحديث عموماً، والحركة التمزية على وجه الخصوص.

غير أننى أزعم أن ما دعوته بالفضاء الدلالى الذى امتد بين فترتى الخمسينيات والستينيات، كان حصيلة لثلاثة عوامل متضافرة، هى:

أولاً: فقدان الدلالة أو القصد، على نحو تدريجى، من مصطلح القصيدة العربية، فى مرحلة جائشة من التحول والتغير والاستيعاب.

ثانيًا: التفعيل الإدارى لعملية مثاقفة قصدية شاملة، استهدفت استكناه جوهر الحداثية modernism الأوروبية وتقنياتها، باسم التكيف الطوعى مع فكرة عالمية الأدب.

ثالثًا: بروز الفن الروائى فى الأدب العربى، المنمذج وفق عينات أوروبية، بروزاً سهّل تقبل فكرة عالمية الأدب وأدواته الإجرائية المحدثة، حتى فى ما يتصل بفن الشعر، ديوان العرب الأثير عبر العصور.

هذا الفضاء الدلالى فى مصطلح القصيدة العربية الحديثة، إذن، لم يكن مجالاً سجاليًا ملأته عناصر المثاقفة الإليوتية القصدية وحدها، وإنما أتاح فى الوقت نفسه فرصة ظهور عمليات تأثر شعورى، على مستوى الحساسية: بالنمط الإليوتى، باعتباره يمثل مفهومًا حداثيًا سائداً فى الأدب العالمى.

آية ذلك كله أن المثاقفة الإليوتية تحققت أيضًا، فى بعض جوانبها على الأقل، على مستوى التناص الذى يعود اليوم مضطرًا إلى مفاهيم التأثر وإعادة النظر. فهو يوجد بفعل وجود نخبة من المشاهير، والتداخل بين أعمال أفرادها، وكذلك عمليات إعادة بث هذه الأعمال(١٠).

وبعبارة أخرى، يمكن التذكير على مستوى آخر ـ يمت إلى الشعر بقرابة سلالية ـ هو الفكر، أن:

> نيتشه لم يقرأ كيركجارد، ولكن يمكن بلا شك قراءته وكأنه فعل ذلك. إلا أن تيارات تناصية أقوى كثيرًا، وجدت بين شوبنهاور ونيتشه، وبين نيتشه وهيدجر، نظرًا لأن ثمة تأثيرًا واستمرارًا وتعاقبًا وانحسارًا وإعادة نظر، وفعل قراءة قويًا بين أعمالهم(١١).

ولعل تيارات التناص التى تنتمى إلى التقليد الحداثى السائد فى الخطاب الشعرى العربى كانت تعتمد سمطًا مركزيًا هو الأسطورة التى استخدمها إليوت، وفق نظريته فى المعادل الموضوعى. وتعليل ذلك يقدمه باحث عربى فى أواخر الخمسينيات، على النحو التالى:

> إن الشاعر المعاصر، السائر على النمط الإليوتى، والواقع تحت تأثير المناخ الإليوتى ـ عن وعى أو عن غير وعى ـ يرمى إلى سد الثغرة التى تفصل بين عالم الخراب، كما يراه، وبين العالم كما يريده ويتمناه أن يكون وكما يتصوره؛ إذ تسوده القيم والتقاليد التى يدعو إليها ويعتقد بأنها طريق الخلاص. أى أن الشاعر يصور لنا العالم الأرذل، ويغنى العالم الأفضل، عابرًا من التصوير إلى الغناء على جسر الأسطورة والرمز(١٢).

وبالطبع، فإن التحول الذى تحقق، كما أسلفنا، فى فضاء دلالى يتصل بمفهوم الحداثة الشعرية نفسه، لم يكن مفاجئًا. ففى ما يتعلق باستخدام الأسطورة نفسه، لم يكن السياب، بصفته أحد أبرز رواد الشعر الحديث، كما يوضح ناقد معاصر، يشكل:

> السابقة الشعرية الأولى فى استخدامه لأساطير العالم القديم فى شعرنا العربى الحديث، إنما كانت سابقته الشعرية هى كيفية التناول والتوظيف، وفى الطريقة الذكية لاختياره الرموز التى تضفى على التجربة الشعرية البعد الإنسانى المطلوب. وإن كانت من سابقة أخرى تذكر له فهى ريادته لتوظيفها فى حركة الشعر الحر التى مهد لها طريق هذا الاستخدام(١٣).

وهكذا، فإن صلة السياب برواد حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث، من أمثال: المازنى والعقاد وإلياس أبى شبكة وأحمد زكى أبى شادى وعلى محمود طه، الذين كان يقرأ لهم، يمكن تبينها بوضوح: فى «المنهج الأسطورى فى شعرهم»(١٤).

كما يمكن التعرف على نظرة السياب إلى أبى شبكة فى مقدمة مجموعته المبكرة: (أساطير). وأما رأيه فى أبى شبكة وأحمد زكى أبى شادى وعلى محمود طه، فقد تطرق إليه فى مقالته: «الالتزام واللاالتزام فى الأدب العربى الحديث» التى ألقاها فى مؤتمر روما المنعقد فى تشرين الأول سنة ١٩٦١(١٥).

وقد كان لريادة هؤلاء الشعراء فى استخدام الإشارات الأسطورية Allusions (١٦) الإغريقية والرومانية والدينية، دورها المباشر فى:

> بحث السياب عن بدائلها الشرقية أو إكسابها ـ إن تعذر ذلك ـ الوشاح الشرقى فى ضمها إلى إشارات الرموز الأكدية والكنعانية فى مرحلته التى سميت بالتموزية(١٧).

غير أنه ليس من المبالغة القول بأن إشاعة هذا الاستخدام للإشارات الأسطورية التى اعتمدت تقنيات القناع Persona، والتى أدخلت بدورها لعبة الأصوات والأداء الحوارى إلى القصيدة العربية الحديثة عمومًا، ربما كانت نتيجة من نتائج المثاقفة الإليوتية، بقدر ما كانت سببًا من أسبابها. وإذا كان صحيحًا حصر مصادر شعر السياب، فى ستة مصادر أساسية كما أسلفنا، ونعنى بها كتاب (الغصن

الذهبى)، وأساطير العالم القديم، والكتاب المقدس، والتجربة الإليوتية، والتجربة السيتويلية (نسبة إلى إديث سيتويل) فإن من الصحيح أيضًا أن معظم هذه المصادر وجد طريقه إلى القصيدة العربية الحديثة، عبر القراءات المتعددة لإليوت، المترجم إلى العربية، وعلى نحو مباشر أيضًا.

وأما السبب الذى يمكن أن يفسر إقبال الجيل الشعرى المؤسس للحداثة العربية على هذا المصدر بالتحديد، فيعزوه السياب إلى أن الشعراء الذين ينتمون إليه:

> رأوا كيف استطاع شاعر غربى أن يفيد من رموزهم كرمز تموز وأوزيريس، فنبههم إلى أمر كانوا عنه غافلين[١٨].

ولهذا، فهو يشير إلى ما كان لقصيدة «الأرض اليباب» تحديدًا من «أثر كبير على الشعر الملتزم فى الأدب العربى الحديث، الشيوعى وغير الشيوعى، الردئ منه والجيد على السواء»[١٩].

إلا أن أحد الباحثين العرب يرى فى تلك الشهادة «تعميمًا قسريًا شموليًا»[٢٠]. وهذه الملاحظة، فى رأيى، تغفل منحيين مهمين فى المثاقفة الإليوتية:

الأول يتعلق بتقنية الإشارة والقناع Allusion، الآنفة الذكر، التى تعتبر إحدى أهم آليات (ميكانيزمات) الحداثة عمومًا، والتى تنضوى على عملية استدعاء أو استحضار أو استرجاع، تستهدف إشراك القارئ فى تجربة الشاعر الشخصية من جهة، وفى المحمول المعرفى الذى تستحوذ عليه الإشارة أو القناع من جهة أخرى. ولعل استخدامات البياتى الكثيرة لهذه التقنية التى تجلت فى «الأرض اليباب» وفى قصائد إليوت الأخرى، تمثل تنويعا آخر عليها قد يتسم بشئ من المغايرة، إلا أنه يذكرنا بالمثاقفة الإليوتية فى إطارها المعرفى الشامل[٢١].

فالقناع، كما يعرفه البياتى:

> هو الاسم الذى يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجردًا من ذاتيته؛ أى أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التى تردى أكثر الشعر العربى فيها[٢٢].

وأما المنحى الثانى، وهو المتعلق بإنشاء علاقة جديدة بين النص والهامش، ونعنى به تجربة إضافة الهوامش والإحالات التاريخية والمكانية فى آخر القصيدة، والتى تنهض عليها علامات تناص ثرية وذات طبيعة دلالية تعددية، فإن من الضرورى أن نذكّر بأنها تمثل تجربة لم تكن مألوفة، إذا لم نقل مستنكرة فى الشعر العربى، حسب التقاليد المؤسسية المعروفة.

كما أن من الضرورى اعتبارها حصيلة منطقية للأهمية الاستثنائية التى تصل حد المغالاة أحيانًا، والتى أولاها الشعر العربى الحديث لتقنية الإشارة والقناع. وهكذا أصبح الهامش، فى وقت لاحق، جزءًا بنيويًا مكملاً لعمليات القراءة النصيّة والتأويل hermenutics والفحص النقدى للقصيدة العربية المعاصرة عمومًا، تمامًا كما هو الشأن فى قراءات الشعر الإليوتى الذى اعتبره بعض النقاد الحداثيين الغربيين مثقلاً بالهوامش التفسيرية، وخاصة فى «الأرض اليباب».

١ ـ المثاقفة السلبية:

وبالمقابل يمكن، فى سياق رصد المؤثرات الإليوتية، سَبْرُ ما سأدعوه بـ «المثاقفة السلبية» أو «المثاقفة الأخرى». فقد كانت هناك ردود أفعال قصدية واعية، استهدفت مجابهة المؤثرات الإليوتية، وبخاصة «الأرض اليباب»، كما نرى فى هذا المثال الشعرى المبكر الذى يقدم فيه البياتى قصيدة من نوع الباروديا parody المصغرة؛ أى المحاكاة التهكمية الساخرة التى تعود إلى عام ١٩٥٨:

إلى ت. س. إليوت

لا شاعر آفاق
لا عشاق
لا شهداء
لا قطرة ماء
لا طاحونة
فى هذى الأرض الملعونة

أرض الدينونة
أرض الصلوات الخرساء
أرض الأموات
الغرباء
الاشرار
فتعال ، تعال !
حيث الأسمال
حيث الشعراء ،
الشهداء
الأحياء
فى مدن الفقراء الكبرى
فى المجرى
فى الأعماق
يحترقون
ينتظرون
فى الساحات الملتهبة
بعيون مكتئبة
تعال ، تعال !
فهناك رجال
ينتظرون
يحترقون
ليضيئوا المدن الأرضية
ليغنوا الحرية(٢٣).

والحال أن هذه القصيدة من ديوان (عشرون قصيدة من برلين)، تثير فى الأذهان أجواء الاستقطاب الإيديولوجى الحاد الذى كانت تمر به الحداثة الشعرية العربية، حيث كانت مجلة (الثقافة الوطنية)، التى ظهرت فيها، تمثل الالتزام الماركسى والواقعية الاشتراكية، بينما مثلت مجلة (شعر) تجربة الانفتاح على الشعر الغربى، الإنجليزى والفرنسى والأمريكى، فبشرت بالحداثية modernism أى حركة الحداثة الأوروبية تحديداً. وأما مجلة (الآداب) فمثلت قطبًا روّج للحداثة modernity من منطلقات قومية؛ أى بصفتها تبشر بتجديد يتصل مع التراث بأسباب.

ومن الملاحظ أن تداول «الأرض اليباب» كان، فى كثير من الأحيان، يصدر عن تأويل للقصيدة باعتبارها تقدم سبْراً للحضارة الإنسانية على إطلاقها، وليس الغربية على وجه التحديد. وقد أدى هذا إلى ذلك النوع من الأداء المعارض والقائم على التقابل والتضاد، فى مثال البياتى. وأما السياب فقد أمدته هذه القراءة التأويلية لقصيدة إليوت بأدوات تقنية عززت نبرته التشاؤمية ومنحتها بعداً تاريخياً وأسطورياً.

ولكن المثاقفة الإليوتية، على أية حال، تمكنت من نقل الخطاب الشعرى الحديث والنظرية النقدية التى سبقته أو لازمته أو أعقبته، إلى مرحلة متقدمة من التفاعل مع الآداب الأوروبية والأمريكية. بل إن المثير فيها أنها وصلت إلى حد أصبحت معه، فى سيطرتها على آليات (ميكانيزمات) الاتصال المباشر وغير المباشر بين الأدبين العربى والغربى، تعتبر ملء الفراغ الدلالى فى القصيدة الحديثة مسألة هى من قبيل الاستجابة الطبيعية لتحديات الصيرورة الحداثية نفسها. وهكذا، يكتب ناقد فى أواخر الثمانينيات عن الشاعر السودانى محمد عبد الحى فى ديوانه (حديقة الورد الأخيرة) قائلاً إنه: «يؤدى دوراً جديداً فى الأدب السودانى يشبه ذلك الدور الذى أداه تى. إس. إليوت بالنسبة للأدب الإنجليزى»(٢٤).

ويضيف: «ربما اقتبس (عبد الحى) هذا الموقف من إليوت فى قوله:

ها أنا والموت جالسان
فى حافة الزمان
وبيننا المائدة الخضراء
والنرد والخمرة والدخان
من مثلنا هذا المساء ؟

ويفسر هذا الأداء الإليوتى وكأنه قد أصبح جزءاً من عملية تناص مألوف: «ومن المعروف أن السياب اقتبس هذه الفكرة أيضاً»(٢٥). ويتابع فى مكان آخر:

انظر إلى قول إليوت: (ترجمة صاحب الدراسة):

نيسان يا أقسى الشهور
تنجب الليلك من الأرض الميتة

تمزج الذكريات بالرغبة
وتوقظ الجذور الخاملة بمطر الربيع[٢٦] .

ويلتقط عبد الحي هذا الخيط فيقول:

مغسولة كل الحواس فارحلي مع الطيور
يا روح حرة.. فإن مطر الربيع أيقظ الجذور
من بين صخور الزمن المهجور .

ويتساءل الناقد: «ولا ندرى بالطبع هل هى مصادفة، أم تناص مقصود، أو غير مقصود يطلع من اللاوعى؟»[٢٧] .

٢ ـ الترجمة الحضارية:

إن الخطاب الشعرى الجديد عمومًا، وفى مثاقفته الإليوتية تحديداً، لم يعد قابلاً للسبر والفحص النقديين إلا عبر علاقات التناص التى أصبحت تربط النص بنصوص أخرى. بل إن الأمر ليتجاوز، فى بعض الأحيان، الاستعارة المقصودة أو غير المقصودة، إلى أفق تعبيرى موازٍ؛ أى يحقق ما سأدعوه بـ «الترجمة الحضارية cultural restatement» .

وبعبارة أخرى، فإن التناص أصبح، بهذا المعنى، ينحو منحى مورفولوجيـاً يوائم عملية نقل النص إلى حاضنة حضارية جديدة.

وإذا كان السياب، حسب ناقد معاصر:

كبح كثيراً من مؤثرات الشعر الغربى، ووقف دونها حتى لا تظهر فى شعره، وكذلك نازك الملائكة.. فإن عبد الصبور كان أكثر تساهلاً منهما تجاه هذه المؤثرات. ففى قصيدته «الملك لك» يبدو تأثير إليوت واضحًا حتى فى عنوان القصيدة[٢٨] .

فقول إليوت: «لأن الملك لك For thine is the kingdom» يجعله عبد الصبور عنوانًا لقصيدته. بل إنه يعتمد على العديد من الرؤى التى استخدمها إليوت بعد أن (شرّقها) لتكون منسجمة مع البيئة الثقافية والموروث الدينى. فالشجرة والعمود المهشم وأصوات الريح والنجم الخافق... تتحول إلى رؤى شرقية: نار، آخرة، سندباد، غول، عاصفة، مارد:

وأحلم فى غفوتى بالبشر
وعسف القدر
وبالموت حين يدك الحياة
وبالسندباد ، وبالعاصفة
وبالغول فى قصره المارد
وأصرخ رعبًا
وتهتف أمى باسم النبى .

إن ما دعوته بـ «الترجمة الحضارية» ربما يعلل، بطريقة ما، ما يلاحظه الباحث من تجنب عبد الصبور للمقاطع التى يتعمق فيها إليوت العقيدة الدينية؛ إذ لا مكان لها فى بيئة قصيدته التى التقطها من المحيط الشعبى.

وهذه التجربة التى هى أقرب إلى ترجمة «الاستبدال»، أو إعادة أداء معين بأداء آخر يوازيه restatement ، تذكرنى، من حيث فضائها الإجرائى على الأقل، بمحاولة فريدة قام بها الشاعر الأمريكى عمر باوند، ابن الشاعر الكبير إزرا باوند، مكتشف إليوت، عندما قدم فى كتابه (Arabic & Persian Poems ـ قصائد عربية وفارسية) ترجمة غير مألوفة لنصوص شعرية من الأدبين العربى والفارسى، أقام فيها علاقة «استبدال» داخل عملية التناص؛ فحلت الإشارات الرمزية allusions الأدبية والاجتماعية الغربية فى النص المترجم إليه، محل نظيرتها العربية والفارسية فى النص المترجم عنه[٢٩] .

والحال أن الفرق بين محاولتى عمر باوند وصلاح عبد الصبور يظل قائمًا. إلا أن المرء لا يستطيع ـ مع ذلك ـ أن يتجاهل وجود تشابه يكاد يصبح تماثلاً بين المقاربتين المذكورتين، على اختلاف مقاصدهما وتباين غاياتهما. هل يصبح التمايز، إذن، اختلافًا كيفيًا وليس نوعيًا، عملية تناص مقصودة، وأخرى غير مقصودة، تتوسل الإبداع سبيلاً للتمويه؟

آية ذلك كله أن سيرورة المثاقفة الإليوتية، وكذلك صيرورتها الشعرية فى الخطاب الحداثى العربى، قد بلغت حداً من الإبانة والوضوح، يمكن معه رصد ملامحها وخصائصها التكوينية فى العناصر النقدية والأدائية التالية:

ـ المنهج الأسطورى:

هناك، أولاً، المنهج الأسطورى الذى أصبح، مع نشر صيدة «الأرض اليباب» لإليوت ورواية «يوليسيس» لجويس ى عام ١٩٢٢، أهم تطور يشهده الأدب الإنجليزى فى قرن العشرين. فقد كان هذان الأديبان المتميزان يستهدفان، ى تلك الفترة الحرجة، الفاصلة بين الحربين العالميتين، لبحث فى طريقة جديدة فى الأداء الفنى، وإعادة ضبط تشكيل العواطف التى لا تتصل إحداها بالأخرى بعلاقة سبب ونتيجة فى إطار يستوعب التجربة. وآنذاك أوضح إليوت نهما عثرا على تلك الطريقة الجديدة فى ما أسماه بـ «المنهج الأسطورى».

وكان اعتماد إليوت فى «الأرض اليباب» على الصورة المرتبطة بأنماط أسطورية عليا archetypal image أى ذات العلاقة باللاشعور الجماعى (حسب تعبير كارل جوستاف يونغ) كأساطير الخصب والولادة والموت والبعث، كما تجلت فى كتاب (الغصن الذهبى) ـ بمثابة محرض خطير لكل من السياب والخال وحاوى وأدونيس وعبد الصبور على التماس الرمز الأسطورى.

وقد ترجم جبرا إبراهيم جبرا ـ كما أسلفنا ـ جزءاً من (الغصن الذهبى) باعتباره يبحث فى الأساطير الشرق أوسطية ويرتبط بتراث المنطقة، فلفت الأنظار إلى أسطورة تموز والبعث إلى حد أن بعض النقاد والباحثين لم يجد مناصًا فيما بعد، من إطلاق مصطلحه: «الشعراء التموزيين» على مجموعة متميزة من رواد الشعر الحديث.

ونضرب مثالاً على الصورة ذات الأنماط الأسطورية العليا بقصيدة «جيكور والمدينة» لبدر شاكر السياب، حيث ينعكس تأثير إليوت فى «الأرض اليباب». غير أن من الإنصاف القول إن مدينة السياب تحولت فى بيئتها الشعورية والأدائية الجديدة إلى مدينة مغايرة فى جوهرها للمدينة الإليوتية.

وأما الخصيصة الثانية التى تأثر بها الشعر العربى الحديث، فهى فكرة «المعادل الموضوعى» التى طرحها إليوت فى مقالته «هاملت ومشكلاته» فى عام ١٩١٩. يقول إليوت:

الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى الفن تكمن فى إيجاد معادل موضوعى.. أى بكلمات أخرى، مجموعة من الأشياء.. موقف، سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صيغة لتلك العاطفة نفسها لدى القارئ.

وبعبارة أخرى، فإن المعادل الموضوعى هو من قبيل رفض بعض صيغ التعبير المباشر التى شاعت فى تجربة الرومانتيكيين الإنجليز والتى يضرب المثال عليها بقصيدة «اللحن الهندى» للشاعر «شيلى»، حيث يقول:

«أموت. أفقد الإحساس، أتهاوى».

ولا ريب أن الشعراء العرب الحداثيين رأوا فى تلك الفكرة النقدية مخرجاً مناسباً من المأزق الذى وقع فيه الشعراء الكلاسيكيون المحدثون الذين كان بعضهم قد تأثر بذلك النوع من الرومانتيكية الأوروبية ذات المنزع «السنتمنتالى» المفعم بالميوعة العاطفية والتهويل.

ولعل أحد النماذج العفوية المبكرة التى حاولت تطبيق فكرة «المعادل الموضوعى» قصيدة «الحزن» لصلاح عبد الصبور من ديوانه (الناس فى بلادى):

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف
ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شايًا فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين ..

ومن الجلى أن هذه القصيدة تومئ أيضًا، بوصفها نموذجًا تطبيقيًا، إلى ما كان إليوت قد أشار إليه فى دراسته: «موسيقى الشعر»، حول أهمية اللغة العادية، والمحكية تحديداً.

٤ ـ الإشارة القناعية:

وأما الخصيصة الثالثة التى تعتبر من أبرز المؤثرات الإليوتية التى أسهمت فى بلورة الخطاب الشعرى الحديث فى الأدب العربى، فإنها تتعلق بتقنية الإشارة Allusion وهى،

كما هو معروف، عبارة عن تضمين أسماء مباشرة أو غير مباشرة لأشخاص أو أماكن أو أحداث أو عناوين كتب يتخذها الشاعر وسيلة يتوسل بها، أو أقنعة يثير بها لدى القارئ ما تنطوى عليه من شحنات معرفية ثاوية فى اللاشعور.

والحال أن الأدب الإنجليزى والأوروبى القديم يحفل بهذه الإشارات التى يميزها القارئ بسهولة. إلا أن إليوت وإزرا باوند وجيمس جويس استخدموا فى الأدب الحديث إشارات شديدة الخصوصية، أو تعتمد على قراءاتهم وتجاربهم الخاصة، وكانوا مدركين أنهم يتوجهون بذلك إلى جمهور نخبوى محدود. ومع ذلك، فنزعة تزويد القصيدة بهوامش تفسيرية تعيد الإشارات أو الأقنعة إلى مهادها التاريخى والحضارى، تقليد اقتبسه الشعر العربى الحديث من إليوت، ومن قصيدة «الأرض اليباب» تحديداً، وهى التى كان يوسف الخال قد ترجمها إلى العربية بالتعاون مع أدونيس فى عام ١٩٥٨.

ولعل من الإنصاف القول إن تقنية «الإشارة» تطورت على أيدى بعض الشعراء بحيث كانت تستخدم على نحو تأويلى يتجاوز به الشاعر دلالاتها الأصلية. وينطبق ذلك على السياب قدر ما ينطبق على البياتى وأدونيس وخليل حاوى.

ومن الملاحظ أن البياتى على وجه الخصوص، كان قد بدأ يعتمد تقنية الإشارة هذه منذ ديوانه: (عشرون قصيدة من برلين). إلا أنه فى (الكتابة على الطين) و(قصائد على بوابات العالم السبع)، استطاع أن يطور بعداً تأويلياً شخصياً ومتميزاً لأقنعته الإشارية المتضمنة. فقد اشتملت هذه الأقنعة الإشارية على كل من الخيام، والحلاج، والمتنبى، وهاملت، وبيكاسو، وناظم حكمت، وديك الجن، وطرفة بن العبد، ومدينة إرم ذات العماد، ونيسابور، وشيراز، وقرطبة، ودمشق، ومقامات الحريرى، وألف ليلة وليلة، والأغانى، وترجمان الأشواق لمحيى الدين بن عربى.

٥ ـ التراث والموهبة:

وأما الخصيصة الإليوتية الرابعة التى أثرت فى تجربة الشعر العربى الحديث فتتعلق بالربط بين التراث وبين أصالة الشاعر الشخصية. فمن الملاحظ أن شعراء الحداثة العربية، السياب والملائكة والبياتى وأدونيس وحاوى والخال وعبد الصبور، نظروا إلى الحداثة ليس باعتبارها تمثل نفياً للتراث وإنما باعتبارها حصيلة للتفاعل بين التراث وبين أصالة الشاعر الشخصية.

ولعل مقالة إليوت الشهيرة: «التقاليد والموهبة الفردية» أن تكون مؤشراً نقدياً لفت أنظار الشعراء والنقاد العرب إلى أن الحداثة قد تعنى التمرد على التراث، ولكنها لا تعنى التخلى عنه. وإذا كان أدونيس يرى، على مستوى النظرية، أن الحداثة العربية لا يمكن تأسيسها إلا بالقطيعة مع التراث، فإن خطابه الشعرى ربما يظل، خلافاً لذلك، أشد وعياً به واستلهاماً له من سواه. وبهذا الاعتبار يمكن القول إن محمد الماغوط وتوفيق صايغ، الشاعرين الحداثيين، ربما كانا ينطلقان من قطيعة معرفية حقيقية مع التراث، ويحتفيان باستمرار بتقاليد الصوت الفردى الأقرب إلى الصوت الغنائى المتفرد، والمغاير على نحو ما، لنظرية إليوت فى الشعر.

وتبقى خصيصة رابعة متضمنة فى رأى إليوت القائل بأن الشعر ليس تعبيراً عن الشخصية ولكنه هروب منها. أو بعبارة أوضح هروب من الذات. وقد تجلى تأثير هذه الخصيصة فى ظاهرة شيوع القصائد الطويلة فى الشعر العربى الحديث، وذلك اقتداء بشيوع نموذج قصائد إليوت الطويلة، والطويلة نسبياً، والمتعددة الأصوات، والبعيدة عن النفس الغنائى ذى الصوت الوحيد، كـ «الأرض اليباب» و«أربعاء الرماد» و«أربع رباعيات». بل إن قصائد أقصر كـ «أغنية العاشق بروفروك» كان لها دورها اللافت والمُعلّم فى تفعيل أجناس أدبية مستجدة فى الشعر العربى المعاصر، كالمونولوج الدرامى الذى يغاير الصوت الغنائى الواحد المعبر عن أنا الشاعر. ونضرب على ذلك مثالاً بقصيدة «عين الشمس»(٣٠) من ديوان (قصائد على بوابات العالم السبع).

٦ ـ تحلل الحساسية:

وأما الخصيصة الخامسة التى يكن تقريبها فى المؤثرات الإليوتية، فهى تتصل بما أطلق عليه إليوت مصطلح «تحلل الحساسية» dissociation of sensibility. وكان قد ابتكر هذ

صطلح فى عام ١٩٢١، فى مقالته حول «الشعراء يتافيزيقين» إذ رأى أن هؤلاء الشعراء، مثلهم فى ذلك مثل تاب الدراما الإليزابيثيين واليعاقبة: «يمتلكون حساسية ـمتع بآلية قادرة على التهام أى نوع من التجارب». نهم: «قدموا إدراكًا شهويًا مباشرًا للفكر». وأنهم كانوا شعرون بـ «فكرهم على نحو مباشر يماثل شم وردة».

وهكذا، فقد رأى إليوت أن معظم الشعراء الإنجليز كانوا يفكرون أو يشعرون، ولكنهم لم يكونوا يفكرون يشعرون فى عملية توحيد طرفى حساسيتهم.

ذلكم هو تحلل الحساسية الذى شن عليه النموذج إليوتى فى النقد والشعر حملة شعواء. وليس من قبيل لمبالغة القول بأن رواد الحداثة العربية، وخصوصا السياب البياتى وأدونيس وخليل حاوى، كانوا يعون هذا الموقف، يدركون ما ينطوى عليه محموله الدلالى، سواء بتأثير من مقالات إليوت النقدية أو شعره أو الاثنين معًا. فقد كان معالم الإليوتى دوره الخطير فى استجلاء معالم حساسية شعرية حداثية واحدة، ذات تجانس نوعى، حساسية مضادة لانفصام بين الفكر والإحساس، سيطرت بقوة على الشعر لأنجلو ـ ساكسونى، إذا لم نقل الأوروبى كله.

تلك مؤشرات عامة حول الدور الإليوتى فى الشعر عربى الحديث، يمكن سبرها والإبانة عنها من خلال أمثلة كثيرة تؤكد أن نظرة الشعراء الرواد إلى إليوت كانت جزءًا ن نظرتهم العامة إلى موقعه من خارطة الحداثية وممثليها لأوروبيين. فالخال، مثلاً، ترجم إليوت وباوند وعرف بييتس الرومانتيكيين الإنجليز. والسياب ترجم أراجون، وباوند، إليوت، وسيتويل، وسبندر، و داى لويس، و دى لامير، ريلكه، و رامبو، و نيرودا. كما ترجم لويس عوض إليوت بعد ن تأثر به فى قصيدته «كيريلايسون» التى كتبها فى كيمبردج عام ١٩٢٨. ولعل من أهم الدراسات التى تناولت موضوع المؤثرات الإليوتية، تلك التى أنجزها إحسان عباس محمد مصطفى بدوى وسلمى الخضراء الجيوسى وصموئيل سوريه. بل إن محمد النويهى فى كتابة: (قضية الشعر لحديث) الصادر فى عام ١٩٦٤ لم يكتف بالدفاع عن ضرورة الشعر الحديث، وإنما اعتمد فى كتابة أفكار مقالة إليوت الشهيرة حول «موسيقى الشعر»، حيث ناقش تأثير إليوت الشاعر والناقد، وترجم المقالة المذكورة فى مستهل الكتاب.

غير أن الكلام عن المؤثرات الإليوتية ينبغى ألا ينسينا حقيقة أن أحد أشد الشعراء الحداثيين العرب عرضة لها، ونعنى به السياب، كان تأثره حاذقًا وغير مباشر، ولا يقارن بتأثره الصريح بالشاعرة الإنجليزية «إديث سيتويل».

يقول فى «أنشودة المطر»:

أصيح حتى ـ تئن القبور ـ من رجع صوتى
وهو رمل وريح .

ويقول إليوت فى: «الرجال الجوف»:

أصواتنا الجافة عندما
نهمس معًا
صامتة ولا معنى لها
كالريح فى العشب الجاف .

وهذا المثال شبيه من حيث نباهة وحذق الشاعر المتأثر، بتأثر يوسف الخال بإليوت القائل فى «الأرض اليباب»:

ديك واحد فقط وقف على أعلى السطح
كوكو ريكو كوكو ريكو

ويقول الخال فى «البئر المهجورة»:

بغبا .. بغ
بغ .. بغا .. بغ ..
والكوى مغلقة والسور ينهار
ووجه الشمس زور
هى هى الأرض تدور
بغ .. بغا .. بغ ..

وفى السياق نفسه، نشير إلى قول صلاح عبد الصبور فى (الناس فى بلادى):

جارتى لست أميرًا
لا ولست المضحك المراح فى قصر الأمير

إننى خاو ومملوء بقش وغبار
وأنا لا أملك ما يملأ كفى طعامًا .

ويقول إليوت فى «أغنية العاشق بروفروك» :

لا لست الأمير هاملت ،
ولم يكن مقدرًا أن أكون ..
... ...
... ...
فى بعض الأوقات أكاد أكون مضحكًا
بل أحمق فى بعض الأوقات

ويقول سعدى يوسف فى «قصيدة تركيبية» من ديوانه (نهايات الشمال الإفريقى) :

للنساء اللواتى يرحن ويغدون فى حجرة
يتحدثن عن ميكائيل أنجلو !

وفى «أغنية العاشق بروفروك» يقول إليوت:

النساء اللواتى يرحن ويغدون فى الحجرة
يثرثرن عن ميكائيل أنجلو !

ويقول السياب فى قصيدته «ملال» :

وأكيل بالأقداح ساعاتى .

ويقول إليوت فى «بروفروك» :

أحصى دقائق حياتى بملاعق القهوة .

وأما التكرار الذى يلجأ إليه إليوت، فقد ظهر لأول مرة فى قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة التى تعتبر أنها تؤرخ لبداية الشعر الحديث:

هذا ما قد مزقه الموت
الموت الموت الموت
يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت .

وفى «أغنية العاشق بروفروك» يقول إليوت:

الضباب الأصفر الذى يحك ظهره على زجاج النوافذ
الدخان الأصفر الذى يحك خطمه على زجاج النوافذ
لعق بلسانه أركان المساء ..
... ...
والحق أنه سيكون ثمة وقت يكفى
الدخان الأصفر الذى ينزلق على طول الشارع
ويحك ظهره على زجاج النوافذ

ويقول إليوت فى «أربعاء الرماد» :

صل لأجلنا الآن نحن الخطاة وفى ساعة موتنا
صل لأجلنا الآن وفى ساعة موتنا

ويقول صلاح عبد الصبور فى «الناس فى بلادى» :

جبت الليالى باحثًا فى جوفها عن لؤلؤة
... ...
... ...
وما وجدت اللؤلؤة
سيدتى إليك قلبى واغفرى لى .. أبيض كاللؤلؤة[٣١] .

وأخيرًا تحسن الإشارة إلى مفارقة لا تخلو من طرافة، فى سياق البحث فى المؤثرات. فالسياب الذى ربما كان من أشد الشعراء العرب الحداثيين تمثيلاً للمثاقفة الإليوتية، حاول فى هامش قصيدته: «إلى حسناء القصر» التى نشرها فى ديوانه (أساطير) الصادر فى عام ١٩٥٠ ؛ أى فى الوقت الذى كان يعتنق الماركسية، أن يبرر أمام زملائه الشيوعيين قيامه بتضمين عنوان «الأرض اليباب» فى قوله:

فلتنبت (الأرض الخراب) على سنا النجم الحزين
صبارها .. إنا سنملأ عالم الغد ياسمين .

وهكذا، فقد أشار فى هامش القصيدة إلى أن «الأرض الخراب» : «عنوان قصيدة للشاعر الرجعى ت. س. إليوت» .. إلا أنه، كما يوضح باحث معاصر:

لم يلبث أن ألغى هذه القصيدة من مجموعته حين أعاد طبع دواوينه بعد تخليه عن الانتماء وظل فترة طويلة يبحث عن الينبوع الذى يمكن أن يكون قد أثرى تجربة إليوت الشعرية بتضمينا واقتباساته المحورة، فاهتدى إلى أن العامل الفا عند إليوت كان الوعاء الأسطورى[٣٢] .

كما أن محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، أش بدورهما إلى إليوت، على نحو سلبى، وذلك فى كتابهـ (فى الثقافة المصرية) الصادر عام ١٩٥٥ .

وأما يوسف الخال، فقد قدم قصيدته الأولى من دي (البئر المهجورة) إلى إزرا باوند، تمامًا كما قدم إليوت قصي

«الأرض اليباب» إلى باوند نفسه ممهورة بعبارة: «الصانع الأمهر».

وبالمقابل، تعرض الشاعر نزار قباني، الذى ربما كان أقل شعراء الحداثة العربية تأثراً بإليوت، تعرض فى كتابه (الشعر قنديل أخضر) إلى ما أسماه بدور الحركة الإليوتية الإيجابى فى الشعر العربى بشكل عام، فاعتبر ـ دون تردد ـ أنها قد حققت أكبر انتصار سجلته القصيدة العربية الحديثة.

والحال أن المثاقفة الإليوتية أسهمت، إلى حد كبير، فى إنجاز ثورة على مستوى الشعرية العربية المعاصرة، تنطوى على قدر من الابتكار innovation ربما يوحى، للوهلة الأولى، بقطيعة مع الماضوية. إلا أن طابع التجديد renovation الذى تتسم به يومئ، فى الوقت نفسه، إلى وجود تواصل مستمر مع التراث الشعرى. وهكذا لا يمكن الزعم، على حد قول باحث معاصر، أن الشعراء العرب المحدثين قد قلدوا إليوت تقليداً أعمى. بل لعلهم، على النقيض من ذلك، قاموا بتطوير تقنياته على نحو مناسب لأهدافهم. فهم لم يتصدوا، كما فعل إليوت، لمادية الحضارة الحديثة، وإنما استخدموا الرموز التى اعتمدها فى التعبير عن مشكلاتهم ومشكلات العالم العربى.

وأكثر من ذلك، فقد وصلوا إلى نتيجة مفادها أن التقنيات الحديثة التى تعلموها من إليوت لم تكن تصلح لجميع التجارب الشعرية، وإنما تصلح، تحديداً، لتلك التى تتصل بالعالم الحديث[٣٣].

الهوامش :

١ ـ Salma Khadra Jayyusi, **Trends And Movements in Modern Arabic Poetry**, Leiden, 1977, pp. 749.

٢ ـ المصدر نفسه.

٣ ـ M.M Badawi, **A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry**, Cambridge, 1975, pp. 263.

٤ ـ المصدر نفسه.

٥ ـ المصدر نفسه.

٦ ـ انظر فائق متى: **إليوت** دار المعارف بمصر، ١٩٦٦. ينقل عن إليوت (ص ٩٣) قوله: «كما أننى مدين أيضًا بوجه عام إلى كتاب آخر فى علم دراسة الجنس البشرى، وهو الذى أثر تأثيراً عميقًا فى جيلنا الحاضر، وأعنى بذلك كتاب الغصن الذهبى..».

٧ ـ انظر مقدمة مارى دوجلاس لكتاب السير جيمس فريزر **The Illustrated Golden Bough**, London, 1978.

٨ ـ Nazeer El- Azma The Tammuzi Movement and the Influence of T. S. Eliot on Badr Shakir al- Sayyab, Reprinted from **Journal of the American Oriental Society**, volume 88, No. 4, Oct., Dec, 1968.

٩ ـ أنطون سعادة، **الصراع الفكرى فى الأدب السورى** ـ الطبعة الأولى، بيروت ١٩٦٠، ص ص ٥٨ ـ ٦٥.

١٠ ـ انظر- Sean Burke, **The Death & Return of the Author**, Edinburgh, 1992, pp. 155.

١١ ـ **المصدر نفسه.**

١٢ ـ أسعد رزوق: **الأسطورة فى الشعر المعاصر**. بيروت، ١٩٥٩، ص ١٢٠.

١٣ ـ عبد الرضا على: **الأسطورة فى شعر السياب** ـ بغداد ١٩٧٨، ص ٢٥.

٢٠ ـ **المصدر نفسه.**

٢١ ـ انظر: إحسان عباس، **عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث**، بيروت ١٩٥٥.

٢٢ ـ **ديوان عبد الوهاب البياتى**، بيروت، ١٩٧٢، ص ٣٨. لاحظ علاقة هذا المفهوم بنظرية إليوت فى الشعر.

٢٣ ـ **ديوان البياتى**، ص ٥٢٣.

٢٤ ـ محمد مصطفى محمد أحمد، أشواك فى آخر حدائق الورد، دراسة نقدية لديوان محمد عبد الحى «حديقة الورد الأخيرة» **مجلة الثقافة الوطنية**، يناير ١٩٨٩، الخرطوم، ص ١٠٦.

٢٥ ـ المصدر نفسه.

٢٦ ـ نقترح ترجمة مطلع «الأرض اليباب» على النحو التالى:

«نيسان أقسى الشهور
يخرج زهور الليلك من الأرض الموات
مازجًا الذكرى بالرغبة
وموقظًا الجذور الخاملة بمطر الربيع».

"April is the crullest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, sterrig
Dull roots with spring rain"

٢٧ ـ محمد مصطفى محمد أحمد، **مجلة الثقافة الوطنية**، ص ١٠٧.

٢٨ ـ حنا عبود، مجلة **الموقف الأدبى**، آيار ١٩٨٠ ـ دمشق، ص ١٩.

٢٩ ـ Omar Pound, **Arabic & Persian Poems**, London, 1970.

٣٠ ـ انظر دراستنا للقصيدة باعتبارها مونولوجًا دراميًا. خلدون الشمعة: **الشمس والعنقاء**، دمشق ١٩٧٣.

٣١ ـ انظر: S. Moreh, **Modern Arabic Poetry**; 1800 - 1970, Leiden, 1976.

٣٢ ـ عبد الرضا على: **الأسطورة**، ص ٥٠.

٣٣ ـ انظر: S. Moreh, p. 266.

قصيدة النثر
والشعرية العربية الجديدة
من اشتراطات القصد
إلى قراءة الأثر

حاتم الصكر*

١ - إطار البحث وموجهاته

يخيل إلينا، ونحن نعاين المحور المقترح، أنه يراد لنا النظر إلى «قصيدة النثر» خارج الشعرية العربية الجديدة، فكأننا نقع في مصادرة فذة تفصل بالواو بين قصيدة النثر - موضوع بحثنا - والشعرية العربية الجديدة التي تتكون وتتحور إلى جوارها. كما يراد لنا الإقرار سلفاً - وهذه مصادرة أخرى - بوجود «شعرية» «عربية» «جديدة» وهو أمر نشدّد بتعينه كينونةً وصيرورة، انطلاقاً من صعوبة تحديد ماهية الشعرية وحقيقة وصفها الثنائي، أى خصوصيتها العربية وطابعها الطليعي المخفف إلى صفة محايدة، (الجديدة) بدلاً عن (الحّديثة) مثلاً.

ولكننا حاولنا أن نسائل النصوص الشعرية المكتوبة بهاجس الانتماء إلى هذا النوع الشعرى التحديثى، ونقايس إضافاتها ضمن تيار الحداثة الشعرية وما يتحكم به من مزايا وخصائص وقوانين ونظم بناء يمكن إجمالها بلفظة (الشعرية) بعد توسيع المصطلح الذى سنتابع تطوره المفهومى.

إن النصوص ذاتها تهبنا ملامح الشعرية التى نزعم أن قصيدة النثر هى الانتقالة الملموسة باتجاهها بعد أن ارتهن الشعر القائم على وحدة التفعيلة وتنوع القوافى (أى الشعر الحر) بتعديلات تجديدية لم تبعده كثيراً عن مناخ الشعرية الموروثة المجسدة بالشعر التقليدى ذى الشطرين والقافية الواحدة. وتكون قصيدة النثر، وفق اعتقادنا هذا، الخطوة الثانية فى مجال بناء شعرية عربية معاصرة بقيامها على شرط التحديث الشامل، ويغدو الشعر الحر تجديداً أو انتقالاً تدريجياً عن التقليد الذى قام عليه الشعر الموزون ذو الشطرين.

* ناقد عراقى يعمل فى جامعة صنعاء.

شعر الشطرين ⟵ الشعر الحر ⟵ قصيدة النثر

تقليد ⟵ تجديد ⟵ تحديث

وسوف تتولى قصيدة النثر ـ أو أنها يجب أن تتولى ـ مهمات التحديث بكل ما تحمله الحداثة من إشكالية ومشاغبة وتغيير على مستويات البناء الشعرى الخارجي والإيقاع واللغة والدلالة، دون أن يعنى ذلك بداهةً انتماء كل أفراد النصوص المكتوبة تحت لافتتها إلى الحداثة الشعرية أو شعرية الحداثة. فبعض النصوص المدعية الانتماء إليها لا تتجاوز نثر الأبيات الشعرية وإيهام القارئ بمغايرة الشكل السائد دون الاستناد إلى مبررات فنية مقنعة.

يتحدد إطار بحثنا، إذن، بدمج أفق قصيدة النثر بتشكل الشعرية العربية الحديثة لا النظر إليها من خارجها.

٢ ـ تنويعات وألوان.. فى تاريخ الشعرية

يضم تاريخ الشعرية فى الغرب نظرتين (أومنظرين): سلفية وحديثة. وذلك ما تعطينا إياه المعاينة التاريخية للشعرية فى الكتابة العربية، الموروثة والحديثة أيضاً. فشعرية أرسطو تنحصر فى «التمثيل» وتتحدد فى «المحاكاة» حصراً؛ وقد جرت قراءة أرسطو زمناً طويلاً على هذا الأساس. وفى قراءة حديثة يرى تودوروف أن مؤلف أرسطو فى الشعرية لم يكن موضوعه هو الأدب، وبهذا المعنى لا يرى مكاناً فيه للشعر كما أنه لا يعده كتاباً لنظرية الأدب، بل هو كتاب فى التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام، يصف فيه أرسطو خصائص الأجناس الممثلة أو المتخيلة ويعنى بها الملحمة والدراما [١].

ولعل تودوروف يشير بذلك إلى إغفال الشعر الغنائى فى كتاب أرسطو الذى يشير إشارة عابرة، لكنها ذات أهمية كبيرة، إلى تراجع العناية الاصطلاحية والنقدية بهذا الشعر. يقول أرسطو: «أما الفن الذى يحاكى بواسطة اللغة وحدها، نثراً أو شعراً ـ والشعر إما مركباً فى أنواع أو نوعاً واحداً ـ فليس له اسم حتى يومنا هذا»[٢]. وأول ما يلفت الانتباه فى هذه الإشارة، تخصيص أرسطو لشعرية القصيدة الغنائية بالمحاكاة بواسطة اللغة وحدها. فكأنه يحصر هذا النوع من الشعر بالفاعلية اللغوية أو أنه لغة أولاً، رغم إسناده وظيفة المحاكاة له. وتستوقفنا أيضاً ملاحظته حول انتماء أنواع من النثر إلى هذا الفن الذى يحاكى باللغة وحدها. فقد قرن بالشعر نثراً يجمعه به التمحور حول اللغة وحدها، وهو بذلك يقرب مناطق الشعر من النثر. ولا ننسى، هنا، ملاحظته الثالثة حول هذا النوع الفنى من جهة تسميته «فهو ليس له اسم حتى يومنا»، كما يقول. وذلك يعكس الحيرة إزاء خصائصه المحاكاتية وقيامه على اللغة وفضاءاتها الصورية دون العناية بالمحاكاة الكلامية حواراً أو قصاً أو وصفاً (فى الدراما أو الملحمة).

ويمكننا أن نصنف شعرية أرسطو بأنها إذ حصرت الشعرية فى التمثيل والمحاكاة، فإنما جذّرت مفهوم (القصد) الذى سنتحدث عنه لاحقاً، واشترطت قيام الشعرية على قصد المحاكاة فى مقامى التوصيل والتلقى معاً، أى فى بناء الشعر وقراءة المتلقى. وإذا كانت المؤلفات المكتوبة فى الشعرية تحذو حذو أرسطو فى مؤلفه لفترة طويلة من الزمن، فإن المؤلفات العربية الكلاسيكية لم تكن استثناء فى ذلك؛ فهى تعد الكتابة الشعرية «قصداً» يعمد إليه الشاعر ويتوخاه. ومن هنا جاء مصطلح القصيدة؛ إذ نلاحظ قيامها على نظم وقوانين تخرجها من الصدفة أو الاتفاق، وتبعدها عن سواها من فنون الأدب النثرية، كى لا تدخل أفراد هذه الفنون فى الشعر، وإن تحقق فيها أثر الشعر أو وقعه فى النفوس.

وإذا كانت قصدية النظم عند أرسطو تقوم على تجسيد المحاكاة فإن النقاد العرب حصروا تلك القصدية بالإيقاع الخارجى أو التطريب الذى نراه يهيمن على تعريفاتهم الشهيرة للشعر بأنه «كلام موزون مقفى...» أضيفت إليه المحاكاة فى المرحلة التى تأثر فيها النقاد والفلاسفة العرب بمنطق أرسطو ومؤلفاته[٣]. وهكذا يستبعد النقاد من دائرة الشعر كل ما يخلق أثراً مشابهاً لأثره فى المتلقى، لأنه لم يقصد إلى نظمه قصداً. فالشعر كلام يقصد به الوزن والتقفية. أما إذا اتفق ذلك فى الكلام على غير قصد... فلا يعد شعراً [٤]. وذلك الحصر القصدى سيكون رداً على متهمى القرآن بأنه شعر حتى فى الآيات التى وردت موزونة، كما أنه يبعد النصوص النثرية العربية القائمة على التجليات الذاتية والتجريد مما يتضح فى النثر الصوفى خاصة.

وهكذا، أصبح أى بحث فى إيقاع الشعر غير محدد، مادام لا يؤكد الحقائق الموسيقية الخارجية التى اكتشفها الخليل فى الشعر العربى، والمنطلقة من كون الشعر كلاماً موزوناً [٥]. ويترتب على ذلك حصر الأثر يخلقه الشعر فى المتلقى أيضاً، وتخصيصه فى «القصد» من النظم. ويلاحظ أدونيس أن هناك توافقاً فى القصد بين قول الشعر وسماعه:

> أى أن هناك توافقاً مسبقاً بين القصد الذى يدفع الشاعر الجاهلى لتأليف قصيدته، والقصد الذى يدفع الجماعة أو القبيلة لسماعها[٦].

أى أن نظم الشعر قصداً وتلبية لمتطلبات أو معايير جاهزة مسبقة، قد استقر فى وعى متلقى الشعر أيضاً. فصارت مهمة عمود الشعر، مثلاً، مهمة فنية ينجزها الشاعر وهو يكتب قصيدته، وجمالية يتوخى استخراجها المتلقى عند سماعه القصيدة. وهنا تتوسع دائرة القصد وتصادر جمالية «الأثر» أو الوقع الذى تخلقه القصيدة فى المتلقى، ويبحث عنه هو أيضاً فى القصيدة.

ولا نملك أية محاولة تسبغ على الأثر المنخلق بغير الشعر مشروعية الوصف الشعرى إلا فى مقترح حازم القرطاجنى حين يتحدث عن شعرية «الشعر» و «القول الشعرى»؛ إذ ربط بين الشعرية والتخيل دون محاكاة، وسمّى ذلك قولاً شعرياً. وتوسع الفارابى فنصّ على أن القول إذا كان مؤلفاً مما يحاكى الشئ ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً ولكن يقال له: «قول شعرى»[٧]. ولا نكاد نعثر على تفصيلات لائقة بالأقوال الشعرية المميزة عن الشعر، فهى تختفى شأن المحاولات النثرية القريبة من الشعر. وإذا كنا نملك أدلة نصيّة على وجود مثل هذه الحلقات فى تاريخ الشعرية العربية؛ فإننا نحتكم إلى التلقى العربى للشعر. وسوف نجد العرب ـ بالرغم من استكمال صورة القصيدة وإيقاعيتها عندهم ـ لا يتوانونَ عن الظن مثلاً بأن القرآن شعر، وينسبون لبعض العبارات صفة الشعر. وذلك لا يصدر قطعاً عن جهل أو خلط، بل نتيجة احتكامهم إلى معيار الأثر الذى يحسّه المتلقى بغير صور الشعر المعروفة.

وأشير، هنا، إلى أن كتاب أرسطو فى الشعر ألمح سريعاً إلى الأثر الذى تخلقه المحاكاة فى النفوس فقال: «إن الناس يجدون لذة فى المحاكاة»، كما سمّى الغرض من تأليف الحكاية بطرق معينة كى يكون الأثر الشعرى جميلاً»، وتوقف عند الطابع الخاص بأنواع الشعر؛ أى الأثر الذى يحدثه كل منها كإسناده إلى المأساة مهمة (أو أثر) التطهير.[٨]

ننتهى من وصف الشعرية الموروثة بقيامها على المحاكاة، والقصد، لنعاين ما آلت إليه الشعرية بعد أن لمستها مناهج النقد الحديثة ودرسها العاملون فى حقل نظرية الأدب فكان فك ارتباط تاريخ الأدب بالأدب أول خطوة باتجاه دراسة أدبية الأدب أو اتخاذ الأدب ذاته موضوعاً للدراسة. ثم تبلورت الخطوة التالية فى الانتباه إلى أن الأدب فن لغوى تجدر دراسته انطلاقاً من خصائصه اللسانية حيث «تكون اللغة فى آن واحد الجوهر والوسيلة» بعبارة بول ڤاليرى[٩]. ولكن ذلك لايعنى إغلاق ميدان الشعرية أو حقلها بإزاء العلوم الأخرى. فقد انفتحت دراسة الشعرية على علوم إنسانية كثيرة فى مقدمتها اللسانيات والتأويل ودراسات علم نفس اللغة، وصار على دارسى الشعرية، فضلاً عن التوسع فى دراسة فنون النثر، معرفة القارئ وقراءاته وما يحدد حكمه[١٠]. ولا يعنى استقلال دراسة الشعرية أو قيام علم الأدب والأدبية ـ أى ما يجعل من عمل معين عملاً أدبياً ـ انغلاق حقل الشعرية أو ظهور صنمية نصية جديدة لا تقل خطورة وضرراً عن الدراسات التقليدية التى تتجه إلى دراسة الأدب من خلال الكاتب وسيرته وحياته ومزاجه النفسى... إلخ.

ويلتفت جان كوهين إلى أن الشعرية ـ التى هى علم موضوعه الشعر ـ تجرى هذا المصطلح بتوسع شديد فى كل موضوع (خارج أدبى) «من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس فنقول عن منظر طبيعى إنه شعرى.»[١١]. وذلك ما يؤكده جاكوبسون الذى استند إلى نظام (المهيمنة) فى الرسالة الشعرية بحسب الوظيفة التى تتصدر العمل: «فإذا كانت الشاعرية ـ أىّ وظيفة شعرية بلغت فى أهميتها درجة الهيمنة فى أثر أدبى ـ فإننا سنتحدث حينئذ عن شعر»[١٢]. وأحسب أن هذا «التوسيع» يمهد لقبول ما ليس منضوياً

ضمن إطار النظم، وبلغت إلى وحدة الفنون وانتشار روح الشعر فى أشكال ومقاربات لم تكن على لائحة المهتمين بتوليد قوانين الأدب وتقعيد أساليبه. وقد جرى ذلك على مستوى التلقى أيضاً. فذهبت جهود القراء إلى مؤلفات نثرية يتلمّسوا أثر الشعر فيها. وتسمى سوزان برنار كتاب نيتشه (هكذا تكلم زرادشت) واحداً من هذه الآثار التى توافقت مع حمى البحث عن نداء الحياة وحيوية الإيقاع والصور أيضاً [١٣]. ويبرز هنا عامل آخر يعزز هذا التوسيع من خارج الشعر المكتوب، وأعنى به الترجمة الشعرية من اللغات الأخرى. فالترجمات الشعرية تبلبل منظور القارئ وأفق تلقيه لأنها تمنحه إحساساً (أو أثراً) شعرياً بكلام لا يخضع للقواعد القارّة فى نفسه نتيجة لخبرته بالنوع الشعرى المعروف. فكانت ترجمة الشعر سبيلاً لتصحيح منظور القراءة وتمهيداً لقبول النثر فى الشعر[١٤]. وهذا ما حصل ـ على سبيل التمهيد ـ فى تقبل الكتابة الشعرية العربية الحديثة. ولا شك أن الأشكال الشعرية المطورة (الشعر الحر والمنثور خاصة) كانت لها مساهمة واضحة فى الوصول إلى قوانين جديدة تتسع لتقبل ما ليس بنظم شعرى تقليدى وقراءته على أنه شعر.

أما فى تاريخ الشعرية العربية فالمسألة تأخذ بعداً آخر أكثر عقلانية ومحافظة بسبب ضخامة الجسم الشعرى العربى الموروث؛ وقوة الإيقاعية الشعرية المستقرة؛ واكتمال دراسة النظم الشعرى فى جوانبه المختلفة، وتكوّن أفق القراءة وفق تلك القواعد التى أضحت جزءاً من ماضى الأمة وتاريخها القومى الذى يجب ألا يمس كأى مقدس آخر. إلى جانب اختلاط تاريخ الادب وسيرة الشاعر وإيديولوجية النصوص المجسدة عبر أغراضها وموضوعاتها ومضامينها، مما رتّب أولويات فنية وجمالية يتأخر بسببها النظر إلى شعرية العمل الأدبى وقوانينه النصية فكان ذلك المركز القوى الطارد لأية محاولة للخروج على تقليد الشعر وبروتوكولاته وقوانينه ووضعها فى الهوامش المنسية. وكان علينا أن ننتظر طويلاً لإحياء ـ وإنعاش ـ المنظور الشعرى الخالص المنقى فى العوامل غير الأدبية أو تلك الآتية من خارج النصوص.

وظل الجسم الشعرى العربى يرفض بشدة أية نتاجات مغامرة أو طارئة على آليته. واستمر مفهوم القصد على مستوى التوصيل الشعرى؛ الجمالى مهيمناً على التصور العام للقصيدة وفهم شعريتها.

وإذا كان الشعر المنثور قد سبق ما عرف بالشعر الحر (متعدد التفعيلات والقوافى) فإن ذلك لم يكن إلا خدشاً بسيطاً على سطح ذلك الجسد المتكون فى سياق تاريخى يتمدد فيه مفهوم الشعر على أنه نظم فيشمل قراءة القارئ أيضاً.

وفى مرحلة لاحقة هى لحظة الحداثة المعلنة لكتابة قصيدة النثر سيعاد النظر بنصوص الهوامش ويعاد ترتيبها فى سياق جديد من التطور النصى النوعى بعد أن أضعفت حلقات لتجديد فى النصف الثانى من هذا القرن أجزاء من مداخل هذا الجسد ومنافذه، وفكّت ـ بصعوبة بالغة ـ ارتباط التاريخى بالأدبى، وعزلت دراسة الأدب عن منشئة وبيئته وتاريخيته، وإن ظلّ ذلك على المستوى المدرسى قائماً حتى يومنا.

ولاشك فى أن جهود النقاد العرب المستنيرين بالمناهج النقدية الحديثة كان لها الأثر الفاعل فى ذلك؛ بالرغم من أن بعضنا لا يريد أن يرى هذه الحقيقة أو يتفحصها، إلى جانب المنجز النصى نفسه وهو يتراكم كماً ونوعاً واتجاهاً. وهذا لا ينفك أيضاً عن الاعتقاد بالحرية وحق التجريب والمغامرة مما تبلور على المستوى الإنسانى والحياتى فى الحقبة ذاتها التى استدارت فيها الشعرية العربية لتركن إلى قوانين ونظم وأساليب جديدة.

وكان آخر الصلات بالمناهج الحديثة ذات الفاعلية الشديدة فى قبول الأشكال والأنواع الشعرية الحديثة؛ تأثر النقاد العرب بمناهج القراءة وجماليات التقبل التى نبهت إلى «الأثر» عبر إحياء دور القارئ وفعل القراءة الذى يبنى العمل الفنى بوساطته حيث لا يعود جوهر العمل ومعناه إلى النص ـ ولا إلى كاتبه بالضرورة ـ بل إلى تلك الإجراءات التى «يتم فيها التفاعل بين تخيل القارئ والبنى النصية»[١٥]. ولهذه الانتقالة فى تاريخ الشعرية من النص إلى القارئ وقراءته دور مهم فى إعادة الهيبة للتلقى بعد حذف المحمول الإيديولوجى للتغيير وخدمة الجمهور وتلبية حاجاته

المباشرة فى فهم النص. وأصبح للقارئ وقراءته مهمة ترتيب تاريخ خاص للأدب وللأنواع والأجناس الأدبية ولأفرادها من النصوص. وبذا انتعشت نظريات الأثر أو الوقع وتراجعت المقصدية، وبالضرورة تراجع ما استننه من سنن وثوابت وقواعد للنصوص.

وباستنفار خبرة القارئ ومعرفته أصبح ممكناً التعويل على قدرة القراءة فى استجلاء شعرية النصوص الحديثة. وتقدمت قصيدة النثر لتخاطب عبر الوقع والأثر، بندائها الشعرى المختلف، أفق قراءة المتلقى، وتبحث معه عن مناطق الشعر فيها. والقارئ الحديث يكف الآن عن التحدث عن النصوص أو التحدث إليها، مستبدلاً بذلك الحوار معها. وهذا ما سمح بترسخ التوجهات الشعرية الحديثة واستمرار انطلاقتها وتكونها. وقد أعاد النقاد العرب قراءة النصوص الموروثة على هذا الأساس، ووجدوا فيها من خلال الخطاب النقدى المتجدد المناظير والرؤى ما لم يكن مكتشفاً من قبل بوساطة القراءة التاريخية أو المضمونية أو النصية المنغلقة.

وصححت نظريات القراءة وجماليات التقبل مسار الخطاب النقدى الذى انبهر بالبنيوية والأنساق النصية المغلقة، حتى غدت النصوص موضوعات تصب عليها الذات القارئة شعورها ووعيها وخبرتها ومعرفتها وتعيد خلقها وتجسيدها.

٣ ـ قصيدة النثر: الخصائص النصية والمزايا الجمالية

لاحظ الدارسون ما فى مصطلح «قصيدة النثر» من تناقض ظاهر[١٦] وتشويش؛ إذ إنه يجمع نقيضين بالإضافة. وكأن المصطلح يمثل التناقض المفهومى لهذا النوع الحديث. فمفهوم قصيدة النثر كان مختلطاً فى المحاولات الغربية والعربية المبكرة بالنثر الشعرى أو الشعر المنثور القائم على التداعيات والمناجيات والفضاءات الصورية وبلاغات العبارة والصياغات المجنحة المتميزة بسيل من الهيجانات اللغوية والعاطفية والخيالية. كما أن الازدواج والتناقض كامنان فى قوانينها المقترحة كما شاعت أوائل الستينيات لدى شعراء مجلة (شعر) وتبريرهم النظرى لمحاولاتهم المبكرة، حيث نقلوا ملخصاً لما رأت سوزان برنار أنه يعد خصائص لقصيدة النثر مثل: الكثافة والإيجاز والتوهج والمجانية[١٧]، دون الالتفات إلى سلسلة تناقضات أكثر أهمية تبدأ من اسمها الذى يحيل إلى ضدين: قصيدة / نثر، وتمر ببنائها العام الذى يقرن النظام بالفوضى، وصولاً إلى دلاليتها القائمة على إشراقيتها الداخلية بمقابل نزوعها الشكلى المجرد.

ولم ينتبه الكتّاب المبكرون إلى ميزة أخرى أشارت إليها برنار تكمن فى طبيعة قصيدة النثر التى تقودها إلى «التواطؤ باستمرار مع أجناس قريبة منها كالأقصوصة»[١٨]؛ فهى إذ حطمت الإيقاع الخارجى تماماً أفسحت حيزاً كبيراً لاستضافة السردى فى الشعرى انطلاقاً من جوهرها الدلالى ذاته. فإهمال قصيدة النثر للجانب الصوتى يجعل اعتمادها الأول فى بنائها على الدلالة مع ملاحظة «أن العناصر الدلالية وحدها تكفى لخلق الجمال المطلوب» كما يلاحظ كوهين الذى يصف قصيدة النثر بأنها «قصيدة دلالية»[١٩]. ويتعين علينا هنا ألا نفهم الدلالة بوصفها نتيجة حتمية لوجود الدال والمدلول. ففى الشعر تختزن القصيدة دلالتها فى منطقها الخاص، وبنائها، ووحدتها، وفى بلاغة الصياغات، وما فى لغة القصيدة من توترات صورية، وتوازيات إيقاعية، ومطابقات، وتكرار، وتعينات سردية تعكسها ضمائر التلفظ، أو المحاورات، والوصف، وسوى ذلك مما يقوم باكتشافه القارئ الذى يتولى تنظيم المقروء وبناء الدلالة.

ومن أبرز مهمات القارئ التى ينجزها بفعل القراءة إظهار قوة التناص التى يدخل فيها النص المكتوب بعلاقات متنوعة ومختلفة السبل مع سواه من النصوص المتعددة، والمختلفة بدورها والمتسعة للإشارات، والتلميحات، والتضمينات، والمعارضات، والمفارقات، وسواها من أشكال التناص الممكنة. وهى تشكل عبئاً على القارئ، وتتطلب جهداً معرفياً وخبرة وإحاطة تعوز الكثير من القراء، فتفوتهم حكمة القصيدة ودلالتها وبلاغتها، فيرمونها بالغموض غالباً.

ولاشك فى أن السرد، الذى تُجتلب تقنياته من النثر أساساً، يتطلب تنظيماً يناقض الفوضى الظاهرية فى قصيدة النثر. وهذا مظهر أخر لتناقض قصيدة النثر وصعوبة تقبلها وتلقيها. ومن أبرز مظاهر التنظيم فى السرد ذلك الانضباط الواضح فى الضمائر وتسلسل القص وإحكام الوصف وإدارة

التلفظات والمحاورات بكثافة تجافى الترهل الصورى والهيجان اللغوى والسيولة العاطفية فى الشعر. وأوضح تنافر يحسه القارئ بين الشعر والنثر هو رفض الغنائية بوصفها وجهة نظر أو موقف يتموضع فيه الشاعر بـ «أناه» الضخمة مسلطاً ذاته على الموضوع، مسخراً تراكيب اللغة والصور والدلالات والإيقاعات لإنجاز المهمة الغنائية لقصيدته. فيما يدعوه السرد لتهدئة مظاهر «أناه» بإزاء «أنا» النص و «أنا» العالم بوصفهما قطبين لازمين - إلى جانب «أنا» الشاعر - فى كل عمل شعرى.

ويميل المنظور السردى إلى البحث عن تجسدات أو تعينات للأفكار المعبر عنها سردياً. فيما يسم التجريد كتابة الشعر ،وتصنع اللغة فيها فضاءاتها الخاصة التى تتحصن عبر الأنساق بسياق خاص لا تُفهم إلا من خلاله.

ويجر هذا التمركز الفضائى المجرد قصائد الشعراء إلى مزيد من التجريد، بمقابل التمدد الثقافى المكثف الذى يهبه النثر الأفكار وهى فى حالة تعين وتجسّد. وهذا ما يدعونا للقول بثقافة النص الشعرى الحديث بوصفه بديلا للغنائية السائبة.

ويلزم الأمر تكثيفاً واقتصاداً حيث تُشتت الترهلات اللغوية والاستطرادات مراكز السرد وبؤرته وأصواته وفضائه وتسمياته. ويكون النثر فى حالة كهذه متجهاً إلى «أثر» المكتوب فى القارئ لا إلى «القصد» من البناء الأدبى وإنجاز برامج النص وخططه المسبقة.

وأخيراً، يكون قطب النثر فى «القصيدة النثر» داعياً لإنجاز «قراءة» أو تحقيق نص كتابى على مستويى التوصيل الفنى والتلقى الجمالى، أما الشعر فيتجه إلى مناطق المشافهة فى الإرسال والتقبل لتحقيق المهمة المقصودة من نظم الشعر، فيدعو إلى تحقيق موسيقى خارجية فى الشعر تحف بالأفكار والدلالات والبنى النصية، وتثقل الرسالة الشعرية بمواصفات هذه الموسيقى ومستلزماتها سواء أكانت داخلية: كالمجانسات والتصادى اللفظى والتراكيب اللغوية، أو خارجية تتعين بالوزن الشعرى وثوابته العروضية وبالقافية وتراتبها البنائى. بينما يقدم النثر «إيقاعات» تنجزها النصوص داخلياً، وتكون فى المعاداة وراء المكتوب أو داخله، لا أمامه أو خارجه. وهذا الفرق بين موسيقى الشعر وإيقاع النثر هو الذى يخلق مساحات الأثر المتحصل فى أفق قراءة المتلقى ويدعوه إلى ملاحظتها، لا كما تقدم نفسها فى الشعر بخطابية ومباشرة وغنائية حادة، بل بهدوء وتسلسل ومنطق يتسم به النثر خاصة.

أخيراً، يتطلب النثر انصهار عناصر المكتوب انصهاراً قوياً تذوب فيه خصائص ما يقذف النص إلى مصهره من استعانات ورؤى وعناصر.

أما فى الشعر فتتحد العناصر محتفظة بخصائصها ومزاياها، منفرطة ضمنى واحدية النص ومركزيته المتحصلة من الطابع الغنائى للشعر، المتحصل بدوره من تراكم أفراد جنس الشعر عبر تاريخ قراءته وكتابته.

ويمكننى أن أصل إلى التناقض المفهومى فى مصطلح قصيدة النثر من خلال المقارنة التالية:

الشعر	النثر
الفوضى	التنظيم
القصد	الأثر
الترهل الصورى	التكثيف البنائى
التركيب اللغوى	التركيب الدلالى
الواحدية النصية	تعددية التناص
التمركز الغنائى	التمدد الثقافى
التجريد	التعيين
المشافهة	القراءة
الاتحاد	الانصهار
الموسيقى	الإيقاع

ولا يعنى ذلك بأى حال (إطلاق) هذه المزايا على النصوص، لأنها تتخفف فى سعيها إلى التحديث من كثير من معوقات توصيلها، وتنجز حداثتها على أساس التقريب دون تهيب أو تردد بين الشعر والنثر. وهذا هو لبّ برنامج قصيدة النثر وأساس وجودها بما هى نوع متقدم فى الكتابة الشعرية المعاصرة.

المعاينة النصية: الفرضيات النظرية والتعينات المتحققة

خلاصةً، واستمداداً من مؤثرات القراءة والتقبل، والانتقال من القصد إلى الأثر، أقول إن دراستى تقوم على فحص:

١ ـ منظور السرد المهيمن على قصيدة النثر.

٢ ـ مهمة تنظيم المقروء النصى التى يقوم بها المتلقى.

٣ ـ معاينة شعرية الأثر.

٤ ـ ملاءمة الفوضى والتنظيم فى النصوص.

سنلاحظ أولاً أن الجيل الأول من كتاب قصيدة النثر الذى التفّ حول مجلة (شعر) وباتجاهات متباينة، يمثلها أدونيس وأنسى الحاج وشوقى أبوشقرا، قد حمل فى تجاربه، بما أنها مبكرة ورائدة كثيراً من أخطاء البدايات سواء فى الحماسة التبشيرية والتطرف فى المغايرة والمغامرة والاختلاف، مع جزء ضرورى من الخسائر يتطلبه التبرير النظرى والمنافحة عن النوع الجديد الملعون من أطراف متعددة، يقع بعضها قريباً من موقع التحديث المفترض لقصيدة النثر، وأعنى كتّاب ما يعرف بالشعر الحر.

وأحاول فى هذا الجزء من الدراسة أن أستمد أسانيدى وأدلتى من المستندات النصية للجيل التالى لشعراء (شعر)، وهم الجيل التالى أو الثانى فى حلقة كتابة قصيدة النثر العربية. ولا شك فى أن لى من المبررات الخاصة ما يسمح بهذا التجييل سواء فى مكونات هؤلاء الشعراء وقناعاتهم النظرية، أو طبيعة نصوصهم والمؤثرات التى وقعوا تحتها، والأفق الذى وصلت إليه تجاربهم بفعل تراكم الكتابة وترجمة النصوص ودرجة الوعى بقصيدة النثر على مستوى كتابتها من قبلهم أو تلقيها من طرف القراء والنقاد.

والإحاطة بتجارب هذا الجيل تستدعى مسحاً واستقراءً ومتابعة لا أدعى أننى أتوفر عليها الآن، وهى ليست من مهمات البحث أصلاً. لذا، سأختار عينات نصية ليست إلا نماذج تتضح من خلالها مزايا وخصائص معينة أسعى إلى توضيحها وتقريرها من خلال هذه النصوص.

وأول ما ألاحظه فى هذا المجال من مزايا عامة مشتركة، أن هذا الجيل يبدأ الكتابة وتنهض نصوصه من أرض أكثر استقراراً واطمئناناً، بينما كانت أرض الانطلاق للجيل الأول أشد تموّجاً وقلقاً بفعل الرفض الذى قوبلت به قصيدة النثر مطلع الستينيات ولعقود لاحقة، واختلاط الأنواع المكتوبة المشوشة على النوع المقترح (تجارب يوسف الخال وجبرا وتوفيق صايغ، مثلاً، فى الشعر الحر أو المنثور الذى كان ينشر ضمن السياق الخاص بقصيدة النثر)، وغياب الأساس النظرى النقدى الذى يفرز تلك الاختلاطات ويشير إلى المستجدات الفنية والجمالية المبررة لقصيدة النثر. فضلاً عن المشاكسة والموقع الدفاعى الذى اضطر شعراء الجيل الأول إلى تغييم أو تعتيم كثير من المفاهيم والمبادئ الأساسية لكتابة قصيدة النثر فكان من أبرز مظاهر ذلك، الإحساس بأن كل «كلام» منثور فى أسطر دون وزن وقافية ينتمى إلى قصيدة النثر، أو أن جذرها الأوروبى كافٍ لمغايرتها واختلافها وغربتها.

غير أن الحماسة الأولى واختلاط المكتوب وحس الاغتراب فى تجارب الجيل الأول يجب ألاّ تقلل من أهمية ما كتب من نصوص وما أنجز من مهمات على طريق مشروعية قصيدة النثر العربية وجمالياتها، الأمر الذى نتلمسه فى تأثير شعراء ذلك الجيل فى تجارب الجيل التالى أو الثانى وكتابة نصوصهم بالرغم من أن ذلك ليس عاماً أو مطرداً ونهائيا. كما أنه لا ينقص قيمة التجارب الجديدة أيضاً بل هو أمر طبيعى ومنطقى وليس التنصل منه والاستنكاف أو الاستعلاء عليه إلا ادعاء فارغا لا يقول به الشعراء المعنيون بتطوير كتابتهم[٢٠].

*

كان الانتقال من الغنائية فى الخطاب الشعرى التقليدى، من خلال النزوع الدرامى فى القصيدة التجديدية، إلى قصيدة النثر المستندة أساساً إلى السرد يلخص بشكل من الأشكال موقف «الشعرى» من تقبل «النثرى» واستثماره وامتصاص مزاياه داخل بنية القصيدة. ولم يتم هذا الانتقال إلا بصراع قوى بين الغنائية والدرامية. وقد ظل أثر الغنائية واضحاً فى تجارب شعراء كبار من الجيل التحديثى الأول (مثل أدونيس) حيث تهيمن «الأنا» الشعرية على زاوية الخطاب وتحرّك القصيدة، بما فى الغنائية من موسيقى ومباشرة وصوت عال.

لكن الجيل الثانى ينصرف إلى داخل النص ويبنى بلاغة النص الحديث على حياد لغوى وصورى وعاطفى ظاهرى، بينما يخفى موقع الشاعر وأناه بذكاء ودراية، حتى لتحسّ به فى مقدمة القصيدة إيديولوجياً وفنياً رغم اختفائه متلفظاً.

وهذا هو أبرز جوانب الاقتراب من السرد فى قصيدة النثر.

لكن السرد يأخذ تعينات متعددة نحاول هنا إجمالها بوصفها مظاهر نصية، نسوق الأدلة النصية عليها لاحقاً؛ وهذه المظاهر هى:

١ ـ تحديد البؤرة النصية أو المولّد والمركز. وهو أبرز مهمات القارئ.

٢ ـ الاختزال والتكثيف الصياغى سواء اتصل بطول القصيدة وقصرها أو بدلالتها.

٣ ـ بنية التكرار بشتى أساليبها.

٤ ـ البناء المتنامى تجسيداً للوحدة والكلية النصية.

٥ ـ تحرير الواقعة من تسلسلها الحياتى وإدماجها فى سياق الوقائع الشعرية.

٦ ـ اعتماد التناص وإذابة عناصره المتنوعة رمزاً وإشارة وتضميناً فى النص الجديد.

٧ ـ نظام الجملة وطرق الصوغ وبناء النص لغوياً بتنظيم دقيق.

٨ ـ تعينات السرد المكانية والزمانية والتسميات والمحاورات.

٩ ـ استثمار سطح المكتوب خطياً ودمجه فى المتن النصّى.

١٠ ـ تمازج آفاق الدلالة وتنوعها رغم طغيان السخرية والتمرد.

وقبل أن نعرض المستندات النصّيّة نحترز بالقول إن اختيار النماذج المرفقة أو المستشهد بها لا يعنى أيّة معيارية أو تفضيل لنص على سواه من نصوص الشاعر نفسه أو غيره من الشعراء. فليست مهمتى هنا الإشادة بتجارب معينة وتهميش ما عداها بل كان المعيار الوحيد هو انتساب كتّاب النصوص إلى الجيل التالى لرواد القصيدة النثرية، ومن زاوية فنية كان الهدف من المعاينة الإشارة إلى المزايا التى استقرأناها عبر قراءتنا المستمرة لنماذج قصيدة النثر، وذلك يعنى بالضرورة وجود هذه المزايا والخصائص فى نماذج لم ندرسها لأسباب واضحة تتعلق بالإطالة وتوفر النصوص.

وفى تشخيص البؤرة النصية أو المولّد المركزى للنص سوف نستعين بالعتبات النصية، ومن أبرزها عنوان القصيدة وإهداؤها أو المفتتح الذى يتصدرها، ومكان كتابتها وزمانها.

ففى نموذج جان دمو «مسالك غير سالكة»،[٢١] يضعنا الشاعر إزاء طريق مغلقة وخواء وعبث ولا جدوى. فالمسالك توجد ليسلكها الناس وصولاً إلى أهدافهم. لكنها هنا عصية، غير سالكة يؤازرها الخذلان الشخصى المتحقق من تقابل صورة الأحلام العريضة الطموحة (أرخبيلات) وصورة خوائها وانقراضها وتحولها إلى أوهام، تنتهى بجملة قاطعة مباشرة: «لا انتظار بعد».

وهذا ما نراه أيضاً فى نص خالد المعالى «خيال من قصب» حيث يشدنا العنوان المضاعف، بما هو وجود نصى؛ فهو عنوان للقصيدة وللديوان أيضاً. وذلك يوجّه القراءة

صوب مركزية النص الذى يشف عن وجود ضبابى أيضاً. هنا «خيال» ضعيف لجسد غائب، خيال من قصب هو بعض لعب الطفولة وفروسيتها الدونكيشوتية. لكنه خيال خاسر. ومن هذه البؤرة تتولد جمل النص الكبرى على مستوى الموضوع والصياغة. فالخيال مغطى برماد جزر، يغرق فى زمنه الذى مرّ كالنكات المضحكة. وكل شئ هنا يكتسب قوته من الماضى. أما الذى ظل فهو الخواء: الأثر فى قعر الفنجان الفارغ والبيوت المحترقة فى الشمس.

ولا يكاد القارئ يجد أية صعوبة فى تعيين «الحالة» الشعرية فى النموذجين، وتصبح الصياغات تعزيزاً لوجود البؤرة أو المولّد المركزى الذى يصل عبر سلسلة صور تؤكد اتجاه القصيدة ويتوحد فيها أفق القراءة وأفق النص دون بلبلة أو غموض. وهذه المهمة الموضوعاتية لا تسطح النصوص أو ترهنها بالمباشرة الفجة أو الخطابية؛ لأن وجود أنا الشاعر رغم كثافته؛ يشير إلى ما حوله فى تأمل حزين وبائس هو بعض مزايا القصيدة النثرية التى تكاد تعبر عن مزاج سوداوى له ما يبرره حياتياً وفلسفياً.

فى نموذج عباس بيضون «سلالم»[٢٣]، تأمل ظاهراتى عميق يتحول فيه المكان إلى شئ للتأمل، بعد إسقاط الشعور والوعى على وجوده. فالخلاء وحده يمكن «سماعه» يصعد درجات السلام. والانزياح المتحقق بالفعل «أسمع»، مسنداً للخلاء، يحفزنا ونحن نتأمل سلالم النص على تخيل الوحشة القاسية؛ ليس سوى «خطوات مفقودين» لكنهم موجودون وطرقهم مأهولة. فى هذه اللحظة تتأنث القصيدة بحضور قوى لغياب هؤلاء المفقودين وهم يشدوننا إلى خطاهم الحاضرة التى تصنع «ثرثرة السلالم». إن قصر القصائد الثلاث (تتراوح أبياتها بين ١١ و١٤) لم يشعرنا بأى فراغ أو بتر، بل نشعر أن أية إطالة هنا ستكون ترهلاً لا يخدم تعميق بؤرة النص أو نقطة انبثاقه. ورغم أنّ الموضوع واضح والذات متقدمة فيه، لم نشعر بثقل الغنائية أو المباشرة؛ لأن البؤرة ترسل إلى أطراف النص وتعيد إليها تأملات وصوراً تتنوع قرباً وبعداً، لكنها ليست مناسبة للتغنى وتأكيد الأنا الطارئة على الموضوع. وفى نموذج زكريا محمد «القتلى»[٢٤]، نجد تيمة تستدعى موضوع نص عباس بيضون «سلالم»، لكن التقنية هنا مختلفة. فالشعر يبدأ بسؤال، ويحرف الدلالة من الشجر إلى القتلى. ونحس دون تسمية أن الطفل يسأل والكبير يجيب. وإذا كان مفقودو بيضون قد ملأوا الطرقات والسلالم بخطاهم، فإن قتلى زكريا محمد ينتظمون فى صفوف كطلاب مدرسة أو صف أشجار طويلة، لكنهم لا يستطيعون دخول المدينة، لأن قاتليهم الأحياء - طبعاً - ينتظرونهم بالسهام والنيران عند أبواب المدينة المقفلة.

كأن النص جملة شعرية واحدة محورها السؤال وإجابته. وتلك بلاغة التكثيف والاقتصاد فى قصيدة النثر. أما الدلالات التى تثيرها النصوص السابقة، حتى بعد كشف بؤرها ومراكزها المولدة، فهى كثيرة تحف بالأبيات وتمتد بعد نهاية النص، بل ربما أثارت الكثير بعد الانتهاء منها.

شعراء قصيدة النثر لا يسمون موضوعهم، لكنهم يداورونه ويناورونه للإمساك بطيفه الذى يتسلمه القارئ كما يمسك رجل الآثار بلقية مهمشة ليصنع لها معنى.

ويلزم تحديد بؤرة للنص أن ينتبه القارئ إلى التكثيف والاختزال الصياغى سواء أكانت القصيدة شديدة القصر (من بيتين أو ثلاثة) وهو ما عرف بقصيدة الومضة[٢٥]، أم قصيرة تطرد ببنائها المحكم أية استطالات أو ترهلات.

وصعوبة هذا النوع من القصائد بالغة القصر لا يكمن فى بنائها المقتصد وتمام دلالتها فحسب، بل فى حاجتها إلى قارئ نظير لإيقاعها، يمكنه إدراك حكمتها وبلاغتها ولا يبحث عن شروح أو تمددات لفظية وصورية وعاطفية باذخة، قارئ يتعقب أثر النص فى نفسه ولا يبحث فى النص عن كل شئ وجودا تاما ومكتملا.

فى ثلاثة أبيات يرينا فرج العشة ما فى الشعر من تمرد ومروق فى قصيدة عنوانها «شعر»[٢٦]:

فتىً بهيّ

عصى أمه

وتزوج النار

ويرسم صلاح فائق فى أحد مقاطع قصيدته «مقاطعات وأحلام» لوحة متناظرة الأطراف[٢٧]:

رجل يلاحق طائرة

بعينيـــــــه

طائرة تلاحق رجلاً

بقنبلـــــــة

هذه النصوص، بكليمات تتراوح بين ست وثمان، تتطلب استقصاء طويلاً على مستوى الدلالة. فهى تعيّن موضوعها وتحكم صياغته على مستوى التركيب. فنص صلاح فائق يقوم على تقديم «رجل» مرة «وطائرة» أخرى، ويغير الجار والمجرور «بعينيه/ بقنبلة» ليسمح لقارئه تخيل المشهد العنيف: براءة الرجل الأعزل (يلاحظ الطائرة بعينيه) وبشاعة الحرب (طائرة تلاحقه.. بقنبلة).

والتكثيف يتحقق أحياناً بالتكرار الذى يبنى المشهد جزءاً. وعلى هذا تقوم قصيدة عقيل على[٢٨] «امرأة ٣» حيث تتصدر الأبيات العشرة كلمة «أسمعك» متبوعة بموتيفات مصوغة أحوالاً فى الغالب؛ فلا نحس مللاً بل نتسلم تأكيداً على وجود المرأة المتكرر:

أسمعك فى الجسد طيوراً معبأة

أسمعك فى شبح يحتفى بتسلّقى

أسمعك تترنمين وأنت فمى

أسمعك فى النهارات مسفوحة...

ونخشى عند القراءة أن يسترسل الشاعر ويصعب توقف النص، لكنه يجد نقطة النهاية فى خلاصة بليغة ترتفع بالنص فوق الميوعة العاطفية أو الغزل العادى:

أسمعك فى القصيدة، وأنت فرحى كله

ويكون التكرار متراوحاً بين بيت وآخر (أو ثلاثة) مع الاحتفاظ ببناء الجملة الشعرية فى نص أمجد ناصر «أغصان مائلة»[٢٩] حيث يتصدر الفعل «أريد» متبوعاً بمصدر مؤول ومفعول به:

أريد أن أنظف رأسى

من بقايا الموعظة والكلمة الطيبة.

أريد أن أنظف قلبى

من حطام الحب الأول وشظايا الزجاج.

أريد أن أنظف عينىّ

من شباك القمر الممزقة

وستائر النوافذ الموصدة

فالصياغة المحكمة هنا تؤازر التكرار المتراوح الذى ينبهنا فى كل مرة إلى عضو أو جزء من الجسد، ثم المجرور المراد تنظيفه، وهو عنصران دائماً:

أريد أن أنظف

رأسى	قلبى	عينىّ	صوتى
من بقايا الموعظة	من حطام الحب الأول	من شباك القمر الممزقة	من أكسير الأغنية
والكلمة الطيبة	وشظايا الزجاج	وستائر النوافذ الموصدة	والنداءات المفقوده

ويستمر هذا التقسيم المتكرر ليخلق إيقاعاً داخلياً خاصاً يعضد الدلالة وينبه إلى الانزياحات الشعرية التى يقوم عليها النص سواء باقتران المتخيل بالواقعى (شباك القمر/ ستائر النوافذ) (حطام الحب/ شظايا الزجاج) أو تحوير الاستعارة (سيماء السلالة / أغصان شجرة العائلة)...

وكى لا يظل القارئ منتظراً ما يريد الشاعر، تستدير القصيدة فى نهايتها إلى إرادة إيجابية ليعلن الشاعر:

اريد أن أمشى وحيداً

وأغلق باب الحظيرة ورائى.

وإذا كانت هذه القصيدة تبنى على تكرار متصدر أو متقدم على أبياتها، فثم نص آخر هو «تعزيم»[٣٠] يجمعه التكرار فى أواخر أبياته التى تختتم بالبياض مؤنثاً (بيضاء) ومذكراً (أبيض) وصيغة المثنى منهما (بيضاوان ـ أبيضان):

يدك الجاهلة على الركبة البيضاء بيضاء

الكاحل الذى يلمع فى ليل عينى أبيض

كتفاك السامقان أبيضان ولوح الصدر أبيض...

وكما يلاحظ القارئ، فثم تكرار للبياض فى البيت نفسه أحياناً، إلى جانب التكرار غير اللفظى، والمتحقق بذكر أعضاء

جسد المرأة وأشيائها بحيث تتراتب عمودياً فى البدايات أسماء لأعضاء الجسد ولوازمه، وفى النهايات تتراتب ألفاظ البياض. أما النهاية فتحقق المفارقة اللونية لصالح البياض فيصبح الدم المسفوك: دم الشاعر أبيض أيضاً ـ مع تكرار أبيض مرتين.

نلاحظ هنا تعقيد التكرار وحصاره للقراءة فكأنه قوسان يؤطران الملفوظ الشعرى كله، لكنه إطار ذو منفعة ـ إلى جانب متعته ـ إذ يشعر القارئ بطغيان البياض ويوصل رسالة القصيدة الحسية المتعالية كالابتهالات الكهنوتية أو قصائد نشيد الإنشاد ـ وهى تحيلنا إليها بالصياغة وتأليف الجمل.

وأقل من هذا التكرار تعقيداً ما يغدو جمعاً خطياً غير مركب ينتهى بحاصل الجمع أو النتيجة التى ينتظرها القارئ؛ لأن نقصان الجمل يرشح هذا الانتظار. ومثالنا هو نص قاسم حداد «من كل ذلك»(٣١) حيث يتصدر حرف الجر (من) كل بيت من أبيات القصيدة محققاً إيقاعيتها الداخلية المميزة بالتقاط الموتيفات وصولاً إلى النتيجة:

من وجع النوافذ التى...

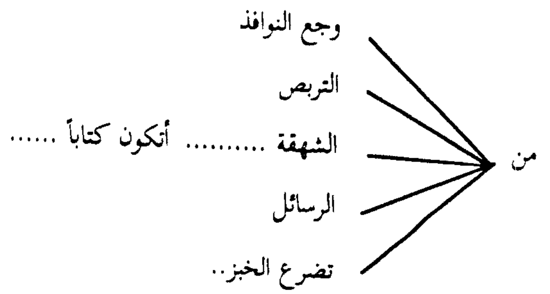
من التربص للحلم...

من الشهقة الأخيرة...

من الرسائل

... أتكوّن كتاباً يتحول إلى صفرة السنابل...

ولكن أسلوب التكرار بتنوعه الذى يسمح به فضاء النثر والاسترسال الصياغى يعكس ـ كذلك ـ الانضباط البنائى المتنامى فى قصيدة النثر، سواء أكان التكرار معقداً أو بسيطاً. إذ يمكن حتى فى النوع الثانى (نموذج قاسم حداد) أن نشكل تصوراً مجرداً للتكرار يوضح الفرق بين النوعين، غير أنه يؤكد الدقة الصياغية وتوخى الوقع من تأكيد التكرار:



ويكون التكرار مقطعياً فى نوع ثالث يخدم البناء المتنامى ويزيد ارتباط المقاطع فى بنائها وتطوير الدلالة معاً. ونموذجنا، هنا، لعبد الرحمن طهمازى «جنازة أنكيدو»(٣٢) المكوّن من تسعة مقاطع مرقّمة، كل مقطع يضم عدداً من الأبيات يساوى رقم المقطع:

المقطع ـ ١ ـ بيت واحد

المقطع ـ ٢ ـ بيتان

المقطع ـ ٣ ـ ثلاثة أبيات ...

لكنها كلها تبدأ بالبيت الأول نفسه:

الطبيعة سقطت من يدى

وهى إشارة لموت أنكيدو ورثاء جلجامش له. والتقطيع هنا ليس شكلياً بحجة توافق المقاطع رقماً وأبياتاً بل هو يخدم النمو ووحدة النص الكلية؛ إذ تتصاعد نبرة الأسى والرثاء من مقطع إلى آخر حتى تنتهى بمناداة أنكيدو (أو ندبه) ثلاث مرات.

ولم يتوقف البحث عن تكرار كلمة أو عبارة بشكل عشوائى لأن هدفنا هو إبراز التنظيم الذى تتسم به قصيدة النثر بمقابل فوضاها الظاهرية المتحصلة من انفلاتها الإيقاعى، بالقياس إلى الرتابة الوزنية والتقفية الثابتة أو المتناوبة.

فى نص طالب عبدالعزيز «أصدقاء»(٣٣)، تنمو القصيدة وتتصاعد وحدتها تجسيداً ووضوحاً بوسيلة التكرار غير المتناظر الذى ينكسر بالاستطراد الصورى فلا يغدو حاصل جمع أو نتيجة:

البكّاؤون

البكّاؤون أصدقائى

الذين مرت السيوف على أعناقهم

ولم تترك إلاّ بريقها فى الأكتاف

البكّاؤون

الذين ساروا أمامى إلى المناحر

ونحييهم فى أضلاعى

نحيب قطارات تائهة

الذين حلّ عليهم الظلام قبل الأوان

الذين....

وتنتهي القصيدة بالخبر المؤجل ثلاثة عشر بيتاً لنعرف أنهم، أي الأصدقاء، أزهر عليهم الرمل/ واخضرت الفيافي/ .. وماتوا من الاختفاء.. ويستطيع الشاعر بين قوسي المبتدأ وخبره، أو المطلع والخاتمة، أن يؤثث القصيدة صورياً ويتوسع في تفاصيلها التي لا تشط عن مركزها أو تنأى.

وإذا اعتبرنا العنوان المنكّر «أصدقاء» لافتة أو عتبة، فإننا لن نجد «وقائع» أو حالات لأصدقاء حقيقيين، بل هم أطياف ورؤى مشخصة. فالقصيدة تحرر الواقعة (واقعة الصداقة) من سلسلة تراتبها اليومي أو المباشر وتخرجها من سياقها الحياتي (= اللاشعري) لتضعها في تراتب أو تسلسل أو سياق جديد لا حياتي (= شعري) وذلك يطلق فضاء الصورة الذي يحلّق إليه القارئ ـ وفيه ـ ليتسلم وجوهاً غريبة لهؤلاء الأصدقاء «الذين إذا ساروا تبكي الريح/ وإذا أقاموا تصعد الأنهار منازلها في السماء».

وإذا كانت قصيدة طالب عبدالعزيز تنطلق أساساً من واقعة عامة غير متعينة مكانياً، وذلك يسهّل تحريرها أو تحويرها لتغدو واقعة شعرية، فإن فاضل العزاوي في قصيدته «عندما وصلنا إلى بيت كافكا متأخرين»(٣٤) ينطلق من واقعة متعينة المكان مشخصة الأحداث، ذات مرجعية جغرافية وثقافية محددة هي زيارة منزل فرانز كافكا. لكنّ ما يقدمه فاضل العزاوي ليس إلا رحلة خيالية ورقية يلاقي خلالها سامسا بطل رواية كافكا (المسخ) وجوزيف ك بطل (المحاكمة) ثم يصل أخيراً ليجد كافكا ميتاً فوق سريره/ يحدق من النافذة؛ لقد كان وصولهم متأخراً، والواقعة انتهت حياتياً وشعرياً. لكن ما رأوه في الطريق جزء مهم من هدف الوصول إليه، فهو «موقف» فكري أو معرفي من كافكا المذعور (بدلالة بطليه سامسا و ك).

وفي نص قريب من نص فاضل العزاوي في مرجعيته يكتب خزعل الماجدي «عكازة رامبو»(٣٥)، وهو نص طويل يتوكأ على مفردات من حياة أرثور رامبو ويتابع خطواته في تطوافه ويعرض مأساة اغترابه ومرضه. لكنه يحكي عن كائن آخر لا تحدد الوقائع التي عاشها في حياته الحقيقية مفردات حياته الشعرية، أي تلك التي يشكلها النص.

وفي «نشيد إلى مدينة مستعادة»(٣٦) يكتب سركون بولص عن مدينة غير مسماة، لكنها مهجوّة في البيت الأول إذ يخاطبها:

قاتلة القصائد بكل الوسائل الممكنة..

وإذا ما عدنا إلى العنوان «نشيد...» لاستطعنا تلمّس السخرية التي ينظر من زاويتها سركون إلى مثل هذه المدينة: قاتلة القصائد ورامية الأجنة في المزابل ومهمشة السكارى والشعراء وملوثة الفضاء بالدخان.. لكنها ليست مدينة أرضية. إنها مصنوعة من شعور ووعي خاصّين، وهي «مستعادة» كما يشير العنوان، بمعنى أنها تنبثق من الذاكرة. وفي التناص الذي يتوسع ليشمل مفهوم إعادة حياة عدد من النصوص في النص الجديد، والالتقاء بها في أفق القصيدة، نجد معالجات مختلفة تتدرج من:

١ ـ الإشارة إلى النص الأول واستدعائه بدءاً من العنوان، ومن خلال أبرز دلالاته. وهو نوع بسيط من التناص، يغدو للنص الأول فيه دور البؤرة، وتتسع موجات القصيدة بدءاً منها.

ونموذج هذا التناص قصيدة «ليل» لسيف الرحبي(٣٧) المهداة (إلى امرئ القيس). وهي تقترب ـ وتبتعد ـ من ليل امرئ القيس، مرة بتضمين عباراته «أرخى سدوله» و«لم يرخِ سدوله بعد»، وأخرى بالابتعاد عنه مسافة كافية لإثارة دلالاته. فصورة امرئ القيس «وليل كموج البحر» تتحول في نص الرحبي إلى:

ليل ...

على شواطئه تُلملمُ الصرخةُ

أشلاءها من فم الغريق

لكن جوهر التناص قائم على إنتاج نص جديد يتأمل الليل ويضفي عليه صفات عصرية:

ليل لا يمكنك أن تقطعهُ بمنشار

أو تعتقله فى كأس

٢ ـ استثارة جوهر النص الأول دون تفاصيل، ليقوم بمهمة شعرية خالصة فى النص الجديد. ونموذجه قصيدة نورى الجراح «الحائكة»[٣٨]. فالحائكة فى القصيدة عمياء، تحيلنا إلى بنلوب مستغرقة فى الانتظار من خلال حياكتها المتجددة لما فضّت من نسيج قديم. وهكذا الشاعر بـ (أناه) المعترضة فى القصيدة لا ينزل ولا يصعد، باق بأطراف كسيرة على مقعد... وتتناظر الصورتان بشكل بعمق الحزن والخسارة:

الشاعر ←── لاينزل ولا يصعد ولا يذهب ←──

على مقعد ←── بأطراف مكسورة

بنلوب ←── تفض ما تحوك ←── مستغرقة ←── عمياء

فيتخلق بهذا التناظر المقتصد والمؤثر مشهد عبثى يضج باللاجدوى والخواء.

٣ ـ إعادة بناء النص الأول بعد تحوير متنه ودلالاته. وهذا ما فعله فاضل العزاوى فى تمثل منزل كافكا ومصير أبطاله المذعورين فى قصيدته التى مرت بنا. وقد تغنى شعراء قصيدة النثر فى تناصاتهم، معطين القارئ مهمة الاندماج النصى من خلال ثقافته ودمج معرفته بمعرفة النص. وهذا يتجلى حتى فى عناوين بعض القصائد والمجموعات الشعرية مثل عنوان أمجد ناصر (سرّ من رآك)، وعقيل على (جنائن آدم)، وسركون بولص (الحياة قرب الأكربول)، وسواها مما يدمج أفق القارئ بنصوص متعينة بوصفها متونا، أو متراكمة بوصفها متخيلات نصية، تضيف ثقلاً للموضوع أو زاوية المعالجة الشعرية، وأحيانا لغة القصيدة أو خطابها الخاص.

٤ ـ وأهم أنواع التناص المحاكاتى ما ينصرف إلى تمثل لغة نص آخر أو أسلوبه، وذلك ما أنجزه حلمى سالم فى ديوانه (دهاليزى والصيف ذو الوطء)[٣٩] حيث يرينا هذا المقتطف، مثلاً، استعارته لغة المدونات العربية الشعبية ذات المنحى الحكائى ـ وألف ليلة وليلة تحديداً:

أيها الإنسى الدفين

هيتَ لك أيها الإنسى الدفين

خضّنى وأخبرنى: هل وراء كل صخرة إيقاع

كان يقبع لى فى الهشيم فاتناً وردياً

جاءتنى التى جمعتنى عند: لا تلتم

فأعلمتها أننى سأكتب:

فحيح المدى فخاخ

وهذه الرمال أفئدة...

٥ ـ ومنه التناص القائم على استثمار سطح المكتوب، ومحاكاة المخطوطة العربية القديمة فى الهيئة الكتابية وتوزيع الأسطر الشعرية والعناوين والاستدراكات والهوامش، حتى تبدو الورقة جزءاً من مخطوطة لا يتردد الشاعر فى شطب (أو تعديل وتغيير) عبارة، والإشارة بالأسهم وكتابة الأبيات فى حواشى الصفحات وهوامشها، واستخدام الخطوط وعلامات الحساب والحروف المفردة. وقد أنجز رعد عبدالقادر عملاً شعرياً كاملاً بالخط أسماه (جوائز السنة الكبيسة)[٤٠] يقوم على هيئة المخطوطة مازجاً الشكل السطحى للنص المكتوب بخط اليد، بمحتوى كامل من خطاب المخطوطة: السحر والأدعية والصلوات والتكرار والاستطراد متجاوزاً خطأين قاتلين فى محاولات سابقة عليه أرادت استعارة شكل المخطوطة من حيث كتابة القصائد باليد دون استثمار خطاب المخطوط فظل المحتوى عصرياً ينافر الإطار التراثى، وكذلك النزعة التخطيطية أو الخطية فى الفن التشكيلى حيث تعنى الحروفية أحياناً إلصاق الحرف فى عناصر متنافرة على جسد أو سطح اللوحة، فتؤدى الحروف والإشارات والعلاقات البدائية دوراً زخرفيا خالصاً.

إن الإفادة من التناص، هنا، تمنح قصيدة النثر إيقاعاً خاصاً تقرأ لى أساسه، وهو يجعل لها كياناً علائقياً يحيل إلى ما يذخر القارئ من تجارب، ويثير من خلال الوقع أو الأثر المتحصل بالقراءة كوامن الشعر فى وعى المتلقى ودواعى الحرية والرفض فى أعماقه التى تجمدت وجفت بما اعتراها من تكرار للنماذج، ورتابة فى الرصف، وقعقعة إيقاعية صاخبة، وجعجعة لغوية فارغة، وهيجانات عاطفية مبتذلة.

هوامش وإحالات

(١) تودوروف: **الشعرية**، ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢، دار توبقال - الدار البيضاء ١٩٩٠، ص ١٢ وص٢٤.

(٢) أرسطو: **فن الشعر**، ترجمة: عبدالرحمن بدوى، دار الثقافة - بيروت د.ت، ص ٥.

(٣) يرد مصطلح (المحاكاة) واضحاً فى منهاج البلغاء للقرطاجنى، ولدى الفارابى أيضاً. يُراجع: عبدالله الغذامى: **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، النادى الأدبى الثقافى - جدة ١٩٨٥، ص ١٩.

(٤) إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، ط٤، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٢، ص ٦.

(٥) حاتم الصكر: **ما لا تؤديه الصفة**، دار كتابات - بيروت ١٩٩٣، ص ٢٩.

(٦) أدونيس: **الشعرية العربية**، دار الآداب - بيروت ١٩٨٥، ص ٢٧.

(٧) ينظر: الغذامى، ص ١٩. وتعريف الفارابى للقول الشعرى بأنه التمثيل، تنظر: رسالة فى قوانين صناعة للفارابى، تحقيق: عبدالرحمن بدوى، ضمن كتاب أرسطو ص ١٥١.

(٨) يُنظر: أرسطو، **فن الشعر**، ص ٣.

(٩) تودوروف، ص ٢٣.

(١٠) نفسه، ص ٨٤.

(١١) جان كوهين: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولى ومحمد العمرى، - دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٦، ص ٩.

(١٢) جاكوبسون: **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولى ومبارك حنون، دار توبقال - الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ١٩.

(١٣) سوزان برنار: **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**، ترجمة: زهير مجيد مغامس، دار المأمون - بغداد، ١٩٩٣، ص ص ١٨١ - ١٨٢.

(١٤) نفسه، ص ٣١ وما بعدها.

(١٥) روبرت هولب: **نظرية الاستقبال - مقدمة نقدية**، ترجمة: رعد عبدالجليل جواد، دار الحوار، دمشق ١٩٩٣، ص ١٧٥.

(١٦) يشير إلى تناقض مصطلح قصيدة النثر كل من: جاكوبسون، ص١٠. وسوزان برنار، ص ١٩ و ٢٧٠ و ١٤٣، وعربياً أشار أدونيس فى مقدمة الطبعة الرابعة لأعماله الشعرية الكاملة، بيروت ١٩٨٥، ص ٥ وما بعدها، إلى تناقض المصطلح الذى أشاعه هو نفسه فى كتاباته الأولى. ويقترح مصطلحاً آخر لا يقل بلبلة عن السابق وهو (كتابة الشعر نثراً) وهو مصطلح يجسم ائتلاف النقيضين ويمازج بينهما بعملية الكتابة المنصبة على الشعر بوساطة النثر.

(١٧) هذه الخصائص تُلخص معرّبةً بإيجاز عن سوزان برنارد وترد فى مقدمة ديوان (لن) لأنسى الحاج، تراجع الطبعة الثانية منه، بيروت ١٩٨٢، ص ١٩. وتقارن بما ورد فى كتاب برنار: **قصيدة النثر**..، ص ٢٨ و ١٥١ حيث تذكر (المبادئ الأساسية) لقصيدة النثر فتعد الحصر، والإيجاز، وشدة التأثير أو كليته، والوحدة العضوية، والمجانية، والكثافة وتركز على ما فيها من فوضى وتنظيم معاً. وهو أشد تناقضات قصيدة النثر التى لم يتنبه لها كتابها العرب المبكرون.

(١٨) سوزان برنار، ص ٢٦٥. وللإفادة من الخصائص السردية والعناصر الحكائية وشيوع السرد فى الشعر منذ السريالية، يُراجع: الصكر، ص ٩٣.

(١٩) كوهين، ص ١٠.

(٢٠) يلاحظ الدارس، وهو يستقصى مؤثرات الجيل «الأول فى لاحقيهم»، أن شعراء «الشعر الحر» بالمعنى الأنجلو- مكسونى (جبرا وجماعته) لا يملكون تأثيراً محدداً باستثناء محمد الماغوط الذى استهوت الشعراء مطابقاته الصورية وقيام قصيدته على المفارقة الساخرة والجارحة مع التقاط الموتيفات الذكية وربطها ببعضها.

(٢١) جان دمو: **أسمال**، دار الأمد - بغداد، ١٩٩٣، ص ٣٣.

(٢٢) خالد المعالى: **خيال من قصب**، منشورات الجمل - كولونيا ١٩٩٤، ص ٧١.

(٢٣) عباس بيضون: **أشقاء ندمنا**، دار النهار - بيروت ١٩٩٣، ص ٥٩.

(٢٤) زكريا محمد: **الجواد يجتاز أسكدار**، دار السراة - لندن ١٩٩٤، ص٧١.

(٢٥) وعرفت هذه القصيدة القصيرة جداً باسم آخر هو «الجملة الشعرية» وكتبها فى العراق بكثرة خزعل الماجدى ورعد عبدالقادر.

(٢٦) فرج العشة: BAR FLY، دارالأرض - قبرص ١٩٩٢، ص ٧٩.

(٢٧) صلاح فائق: **مقاطعات وأحلام**،؟، لندن، ١٩٨٤، ص٦٩.

(٢٨) عقيل على: **جنائن آدم**، دار توبقال - الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٨.

(٢٩) أمجد ناصر: **أثر العابر - مختارات شعرية**، دار شرقيات - القاهرة ١٩٩٥، ص ٨٥.

(٣٠) أمجد ناصر: **سُرّ من رآك**، ط٢، دار جلجامش، ١٩٩٦، ص ٤٣.

(٣١) قاسم حداد: **يمشى محفوراً بالوعول**، دار رياض الريس - لندن ١٩٩٠، ص ٧٢

(٣٢) عبدالرحمن طهمازى: **أكثر من نشأة لواحد فحسب**، منشورات الجمل - كولونيا ١٩٩٥، ص ٣٤.

(٣٣) طالب عبدالعزيز: **تاريخ الأسى**، دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٩٤، ص٢٢.

(٣٤) فاضل العزاوى: **فى نهاية كل الرحلات**، منشورات الجمل - كولونيا ١٩٩٤، ص ٧٢.

(٣٥) خزعل الماجدى: **عكازة رامبو**، دار الأمد - بغداد وهو **قصيدة طويلة**.

(٣٦) سركون بولص: **الحياة قرب الأكروبول**، دار توبقال - الدار البيضاء ١٩٨٨، ص ٣٩.

(٣٧) سيف الرحبى: **رجل من الربع الخالى**، دار الجديد - بيروت ١٩٩٣، ص ٢١.

(٣٨) نورى الجراح: **مجاراة الصوت**، دار رياض الريس - لندن ١٩٨٨، ص١٦.

(٣٩) حلمى سالم: **دهاليزى والصيف ذو الوطء**، دار رياض الريس - لندن ١٩٩٠، ص ٤٠.

(٤٠) رعد عبدالقادر: **جوائز السنة الكبيسة**، دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٩٥.

• ملحق نصوص

چان دمو :

(أسمال)

منشورات الأمد ـ بغداد ـ ١٩٩٣ .

مسالك غير سالكة

يوماً

قبيل القيامة

سأتوحد مع الضباب

وأترك كافة أبواب اللانهاية

مغلقة

في انتظار

إبليس.

أين انقرضت أرخبيلات

أحلامي؟

أوهامي مجردّ لآلئ..

لا انتظار بعد.

حانة ماهر ـ ٤ نيسان/ ١٩٩٢ ـ بغداد

خالد المعالي:

(خيال من قصب)

دار الجمل ـ كولونيا ـ ١٩٩٤

خيال من قصب

خيالي مغطى برماد من جزُر

في بحر كبير، أمواجه عالية

يقف الزمن عندها مواريا

عاداته، ناثراً وردات جرحه اليابسة.

خيالي يخوُض كغريق طوعي في

نكات عمره، يبدّل المسافات

ويوهم الحياة بظلمة طاغية.

الليل مختصر بأحلام عن

ماضي بعيد، فيه تتدحرج

أحجار الطفولة. تزعق الحيوانات،

بشر الجوع، الأردية المرقّعة والطلقات التائهة.

قمر في قطار، قهوة مرة، أثر

في قعر فنجان شموس محرقة

بيوتنا من قصب.

١٩٨٩/٨/١٠

زكريا محمد:

(الجواد يجتاز أسكدار)

دار السراة ـ لندن ـ ١٩٩٤

القتلى

ما هذه الأشجار الطويلة؟

ولمَ تقف هكذا صفا واحدا بلا

نهاية؟

هؤلاء هم القتلى يا بني

ذهبوا إلى الحرب ولم يعودوا

إنهم يقفون هنا

كى يدخلوا المدينة بانتظام

كطلاب مدرسة

لكن أبواب المدينة مقفلة

والأحياء على الأبراج

ينتظرون بالسهام والنيران.

عباس بيضون:

(أشقاء ندمنا)

دار النهار ـ بيروت ـ ١٩٩٣

سـلالـم

أسمع هذا الخلاء

الذى يصعد درجة درجة

خلف الباب

وليس ما يحمله غالباً

سوى خطوات مفقودين

تلك ثرثرة السلالم

لم يعد أحد من هناك

بيد أن طرقهم

تظل مأهولة دائماً

لقد بدّدوا دمهم

وليست لغتنا فى الغالب

سوى من ذلك الدم الهرم.

أمجد ناصر

(سُرّ من رآك)

ط ٢ ـ دار جلجامش ـ ١٩٩٦

تعزيم

يدُك الجاهلة على الركبة البيضاء بيضاء

الكاحل الذى يلمع فى ليل عينى أبيض

كتفاك السامقان أبيضان ولوح الصدر أبيض

يمامتاك الجافلتان بيضاوان

وبينهما برزخ أبيض

قبتك بيضاء وسفحها أبيض

نوم البنفسج بين رخامتين بيضاوين أبيض

حقواك الهضيمان أبيضان

وانثناؤك أبيض

مشيتك بيضاء ومجالها أبيض

قميصك المتروك كيفما كان أبيض

ورائحتك فيه بيضاء

لمستك طرف الوصال بيضاء

وتنمرك فى السرير أبيض

شهقتك بيضاء

ودمى الذى تسفكين أبيض

أبيض.

قاسم حداد:

(يمشى مخفوراً بالوعول)

دار رياض الريس ـ لندن ـ ١٩٩٠

من كل ذلك

من وجع النوافذ التى تطل على سريرة الناس

من التربص للحلم وحلمة الرضيع

من الشهقة الأخيرة لبداية الخلق

من الرسائل التي انتظرتها وكانت لا تصلْ

من تضرع الخبز وقصعة الجوعْ

من الذي لم يمت والذي قتلوهُ والذي سوف

والذي لا يزال والذي صديقاً لي

والذي لا أعرفه والذي لا اسم له

من الزجاج الصادق الذي لا يشف عن شئ غير البرد والشظايا

من الخوف الذي لا يذهب مع القصمان ولا الغسل

ولا يصير ذكرى

من الخطوة التي وراء قدمي

من الحقائب المشحونة حصاراً

من كل ما ليس في الظن والمحتمل ولا يصدق

أتكون كتاباً يتحول إلى صفرة السنابل

ورقة ورقة

وعليَّ أن اتشبث بما ليس يأساً.

عبدالرحمن طهمازي.

(أكثر من نشأة لواحد فحسب)

منشورات الجمل ـ كولونيا ـ ١٩٩٥

جنازة أنكيدو

ـ ١ ـ

الطبيعة سقطت من يدي

ـ ٢ ـ

الطبيعة سقطت من يدي

قبل أن أسترد أنفاسي

ـ ٣ ـ

الطبيعة سقطت من يدي

الصدى ينفجر في البرعمة متابعاً معناه المتطاير

هكذا يأتي المعنى المجهول بعد القول المعلوم

ـ ٤ ـ

الطبيعة سقطت من يدي

الرعب المتنوع للطرافة الناقصة

الفراغ ينظف صمتي

الجنون الذي لم يفسد في مستشفى

ـ ٥ ـ

الطبيعة سقطت من يدي

الآهات تعدّ الحبال الصوتية

الطائر يلقط لحنه المهلهل على جوانب الحبة

الليل ينوء بمرآته الثقيلة

ما أخف فطنة الشبح

ـ ٦ ـ

الطبيعة سقطت من يدي

العجز المستنير لخيالنا التقليدي

الصحراء يطيش عماها في الدموع

حقك ينتصب كاملاً بين الأطلال

الرمال تضيق بطابعها العدديّ

الثقة تشمّني وتعتدل

ـ ٧ ـ

الطبيعة سقطت من يدي

يا شقيق روحي اصعدْ

ستلم موسيقاي دوافعك

الوزن الشفّاف يطلبك

الأمل والتقصير في منظرك الشائك

نحن تبخرنا من دمعة واحدة

البقيّة تلحقنا ولا تندمل

ـ ٨ ـ

الطبيعة سقطت من يدى

الثبات الكاسح لذبذبات المصير

الأحلام على أسوار النوم الوحشى

الأفق الدافئ للشمعة يسترسل باردا إلى الظل

أيها الانتظار: لم تلتفت إلى اتجاهك منذ وقت طويل

ساعتك تحث بندولها الهرم

ووقتك استأجر غيرك

الرعاة أخذوا نصف كلكامش وتفرّقوا

ـ ٩ ـ

الطبيعة سقطت من يدى

كيف يتزن هذا النفى ويسمعنى

الوجود يستخرج ضعفه ويحيطك بالألغاز

العتمة تدور فى موضوعها الواسع

أنكيدو.. أنكيدو.. جمالك لا يومئ

ذراعك لا تتهيأ

صمتك على الأثر

أنكيدو.. أنكيدو..

أيا أنكيدو

طالب عبدالعزيز:

(تاريخ الأسى)

دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ـ ١٩٩٤

أصدقاء

البكّاؤون،

البكاؤون أصدقائى

الذين مرت السيوف على أعناقهم

ولم تترك إلا بريقها فى الأكتاف

البكّاؤون..

الذين ساروا أمامى إلى المناحر

ونحييهم فى أضلاعهم

نحيب قطارات تائهة

الذين حلَّ عليهم الظلامُ قبل الأوان

الذين إذا ساروا تبكي الريح

وإذا أقاموا تصعد الأنهار منازلهم في السماء

البكّاؤون

ذوو الصدور البيض

كالمصاحف المفتوحة

أزهر عليهم الرمل

واخضرت الفيافي

علقوا بثوب الأفق

وماتوا من الاختفاء

١٩٨٧

فاضل العزاوى:

(فى نهاية كل الرحلات)

دار الجمل ـ كولونيا ـ ١٩٩٤

عندما وصلنا إلى بيت كافكا متأخرين

تركنا براغ وراءنا،

وصعدنا القلعة القديمة،

باحثين عن بيت أسود،

يسكنه فرانز كافكا.

ـ المستر كافكا لم يعد يعيش هنا،

ربما انتقل إلى مدينة أخرى.

قال شاب يغازل فتاة على مصطبة.

ومرت امرأة، همست محذرة:
ـ «لا تدخنوا رجاء فى حضوره،
فقد ساءت صحته البارحة».
فى الطريق
رأينا غريغورى سامسا يخرج من غرفته زاحفا
ويختفى داخل جذع شجرة.

فى الدهاليز التى لا نهاية لها
والأنفاق التى تقيم فيها الفئران
كانت ثمة شمعة تضىء فوق منضدة
وجوزيف ك. يرسم خرائطه
حتى لكأنه تلميذ فى المدرسة

قرعنا الباب أخيرا
ودخلنا، حاملين زهورنا،
مفكرين فى ما ينبغى أن نقول
سوى أننا كنا
قد وصلنا متأخرين كالعادة
وكان هو ميتا فوق سريره،
يحدق من النافذة.

١٩٩١

سركون بولص:
(الحياة قرب الأكروبول)،
دار توبقال ـ الدار البيضاء ـ ١٩٨٨

نشيد إلى مدينة مستعادة

قاتلة القصائد بكل الوسائل الممكنة، قابلة
للمناسبات والصدف الكريمة (كم من الولادات جرتْ
بين يديها، وكم صرخة أخرجتها من بيتها إلى المدى)
أنتِ التى تشدنى
كمرساة عبر العوالم، لم أنل منك كفايتى وها أنا
أعود إلى شوارعك الجميلة، باختيارى.

فى فضائك الحامل بأشلاء النبوءات
مزابلك الآهلة حيث يعثرون أحيانا على الأجنة
فى طيّتك النهائية حيث الوجوه البلهاء بآلافها
تعبد فانوسا يحشرج فى شرفة النجمة
السينمائية المنتحرة بحبوب نومها، ويقودنى التأمل فى
معنى

سيف الرحبى:
(رجل من الربع الخالى)
دار الجديد ـ بيروت، ١٩٩٣.

ليل إلى امرئ القيس

ليل لا يمكنك أن تقطعه بمنشار
أو تعتقله فى كأس
ليل ثعلبى المزاج
أحياناً يشبه مهرجا فى ساحة عامة
وينزلق أملساً كفراء العروس
ليل العرّافات وسائقى الشاحنات
لم يرخ سدوله بعد
لكنه أوعز إلى مخلوقاته بالنميمة.
الغرباء يطلون من شرفاتهم أمام البحر
والسفن غارت فى ذاكرة البحارة.
ليل غير قابل للاندحار

على شواطئه تلملم الصرخةُ
أشلاءها من فم الغريق
ليل وعرّ
وقد أرخى سدوله على عنق العالم.

نوري الجراح:
(مجاراة الصوت)
دار رياض الريس ـ لندن ـ ١٩٨٨

الحائكة

الجميع ينزل ويذهب
ينزل ويذهب.
حتى الذين صعدوا
نزلوا وذهبوا
إلا أنا
لا أنزل ولا أذهب
لا أصعد ولا أنزل
باق
على المقعد
بأطراف تكسرت من الرجرجة
أتأمل الحائكة العمياء
مستغرقة
إلى أن ينفذ النور من جدار حياكتها.

خريف لندن ـ ١٩٨٧



معنى المعنى
تجليات فى الشعر المعاصر
الليل نموذجا

عبد القادر الرباعى*

- ١ -

يعد اقتحام النص الأدبى بعامة، والشعرى بخاصة، مجازفة طوعية فى فضاء معمى بالرغم من شدة الوضوح التى قد يبدو عليها أحيانا، بل إن هذا الوضوح ذاته يصبح لونا من الخداع أو حجابا يرد البصر عن رؤية ما يستتر خلفه. لأجل هذا تعد قراءة النص الشعرى نوعا من الكشف عن عوالم عصية على الإدراك، أو تخطيطا لشق طريق فى أرض مجهولة التضاريس والامتدادات. فالنص ـ كما قال بارت: «ليس خطًا من الكلمات ولكنه فضاء لأبعاد متعددة فى مجموعة متنوعة من الكتابات»[١]، لذلك عدت نظرية النقد معتركا يدور حول النص، أو محاولة لغزوه والدخول إلى بواطنه أو التحليق فى آفاقه، فالنص عند كولر Coler «تشكل لغوى ينم عن غير ما يقول، ويبطن أكثر مما يظهر»[٢]. وقراءة مثل هذا النص دخول فى تشكلاته وتفكيك لخيوط نسيجه لتعرف ترابطاته، وحل عقد نظامه، وتبيان أسس العلاقات التى تؤلف شبكته. بناء على هذا الجهد تصبح قراءة الشعر ـ كما قال إليوت: «تجربة حية مثلما أن كتابته تجربة حية سواء بسواء»[٣]. لكن ليس كل قراءة «تجربة حية»، فهناك قراءات لا تتعدى التقاط ما على السطح بتقاعس وتكاسل. ولهذا ميز تودوروف بين ثلاثة أنواع من القراءة[٤]:

الأولى: إسقاطية لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله متجهة نحو المؤلف أو المجتمع.

الثانية: قراءة الشرح التى تقف عند ظاهر النص وتكتفى فى شرحه بوضع كلمات بديلة للمعانى نفسها.

الثالثة: قراءة الشاعرية التى تسعى إلى جلاء ما فى باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما فى لفظه.

* أستاذ الأدب والنقد ـ قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد ـ الأردن.

ويبدو أن اختلاف القراءات هذا مبنى على اختلاف فى مستويات المعنى للنص الواحد عند القارئين. لقد أشار بعض النقاد قديما وحديثا، بمن فيهم عبد القاهر الجرجانى، إلى «المعنى» و«معنى المعنى» فى النص الشعرى، قال عبد القاهر:

ها هنا عبارة مختصرة وهى أن تقول المعنى ومعنى المعنى. نعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذى تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذى فسرت لك(٥).

وقال جون كوين:

مشكلة «معنى المعنى» هى من أكثر المشاكل مناقشة بين اللغويين المعاصرين... كلمة «المعنى» تشير بصفة عامة إلى ما يرسلنا إليه الدال، لكننا هنا يمكن أن نحدد مع أوجدن Ogden وريتشاردز Richards عنصرين مختلفين (من المعنى):

١ ـ الموضوع الحقيقى معتبرا فى ذاته.

٢ ـ العملية الذهنية التى من خلالها يفهم الموضوع.

وهو يقترح أن يسمى هذان العنصران: «المعنى النثرى» و«المعنى الشعرى»(٦).

أما بارت، فقد أشار إلى «المعنى الثالث» فى مقالة أفردها له بخاصة The Third Meaning حيث قال عنه:

إنه المعنى المكتوم، الرابض فى الشكل، فهو واحد فى متعدد، يطل على اللامحدود، وينفتح على حقل من المعانى(٧).

لهذا ،كان عنده قارئ النص «منتجا»، لا «مستهلكا»، فالنص ـ كما قال: يحتاج إلى عاشق موله لا يتورع عن اختطاف محبوبته والبقاء معها فى المطلق بعيدا عن كل حدود المنطق والواقع(٨).

لقد تمحورت توجهات قراءة النص عند النقاد المحدثين حول قطبين اثنين سماهما «جراهام هو»: «النموذج الخلقى» و«النموذج الشكلى»، ووصفهما بقوله:

الذين يولون أشد عنايتهم لما وضع الأدب له (النموذج الخلقى) يميلون إلى تكوين فكرة هشة وغير تحليلية عما هو الأدب، والذين يعنون أكثر ما يعنون بما هو الأدب (النموذج الشكلى) يميلون إلى تكوين فكرة هشة وغير تحليلية عما وضع له الأدب.

وحلاً لهذا الازدواج غير المقبول يقترح أساسا مشتركا بينهما قائلا:

الأساس المشترك الوحيد للوجوه الخلقية والشكلية فى عمل أدبى هو أنهما قسمان من مشروع واحد. فإذا كان المشروع حيا تكون العلاقة بين الجانبين ذات توتر واحد. فكلاهما يفسر الآخر ويعدله، ثم يغدوان كلا واحدا؛ لأن بينهما تيارا من الطاقة ـ تيارا متناوبا إذا سمح لنا بهذه الاستعارة الكهربائية(٩).

ولابد لنا من مشايعة رأيه لأن المعنى لا تتألف منطلقاته وتتفجر أبعاده إلا من خلال الشكل الذى استقرت فيه الكلمات على هيئة خاصة، كما أن الشكل بالكيفية التى جاء عليها إنما تألف ببواعث المعنى وأعماقه. وقد صبت آراء كثير من النقاد المحدثين فى هذا المصب. لقد أشار جون كوين ـ مثلا ـ إلى نمطين من وظائف اللغة هما: ذهنى إدراكى، وتقديمى عاطفى. ولكى يميز بينهما استعمل مصطلحين آخرين هما «الإشارة» و«الإيحاء»، على أساس أن «الإشارة تميز رد الفعل الإدراكى، والإيحاء يميز رد الفعل العاطفى». لكنه أكد أن المصطلحين يرتدان «إلى مرجع واحد»، وأنهما «يتعارضان فقط على المستوى النفسى»، فوظيفة لغة النثر «إدراكية» ووظيفة لغة الشعر «إيحائية». إن هذا ليؤكد أن الإيحاء فى لغة الشعر يلتئم مع الفعل العاطفى، وأن الفعل العاطفى هو المعنى الذى ينبثق من اللغة

الإيحائية. وقد استعان چون كوين لتأكيد هدفه فى التحام الشكل الإيحائى بالمعنى العاطفى فى لغة الشعر بثلاثة نصوص لنقاد كبار:

الأول نص ڤاليرى: «هناك مظهران للتعبير اللغوى: نقل حقيقة، وتوكيد عاطفة، والشعر حل وسط أو نسبة معينة بين هاتين الوظيفتين».

والثانى نص ريتشاردز: «الشعر هو الشكل الأسمى للغة العاطفية».

والثالث نص كارناب Carnab: «إن هدف قصيدة عن أشعة الشمس والسحاب ليس أن تنبئنا بحالة الطقس، لكن أن توضح لنا بعض عواطف الشاعر وأن تثير فينا عواطف مماثلة». وتأسيسا على هذه الاقتباسات التى توضح مفهومه تماما، بلور رأيه فى أن لغة الشعر تكمن فى تحويل العواطف الحقيقية إلى عواطف شعرية أو التحرك من الذات إلى الموضوع. فالإحساس - كما قال ميكل دوفرن Mikel Dufrenne: «هو أن أجرب مشاعر، لا باعتبارها حالة من حالات ذاتى، ولكن باعتبارها خاصة متصلة بموضوع». انطلاقا من هذا تصبح القصيدة فى نظر چون كوين: «تكنيك لغوى لحصاد نمط من الوعى»[١٠].

النتيجة التى ندركها من مقارنة هذه الآراء بآراء جراهام هو السابقة هى أن النظرة الشكلية التكنيكية والنظرة الخلقية المعنوية تتعاونان معا كى تكونا قطبين متحاورين لا متفاصلين داخل النص الشعرى - القصيدة، حتى يتحقق بتحاورهما تكامل «المعنى» و«معنى المعنى» فى تصور القارئ - الناقد، كما تكاملا من قبل فى وجدان المؤلف - الشاعر.

لكن هذا التكامل عند كل من القارئ والشاعر لا يشترط فيه المطابقة أو المماثلة. فقراءة الشعر - كما ورد فى قول إليوت السابق - تجربة أخرى غير تجربة كتابة الشعر. بل إن إليوت زاد على ذلك بأن جعل الشاعر نفسه صاحب تجربة مخالفة عندما يصبح قارئا لشعره. قال: «ومع الزمن يصبح الشاعر مجرد قارئ لقصائده، وذلك بعد أن يكون قد نسى معانيها الحقيقية أو غير أفكاره». وتبعا لذلك «يحتاج النص (الشعرى) إلى عين ترى فيه مالم يره المؤلف ومالم يخطر له»، «فمهمة القارئ الناقد أن يتحرر من سلطة النص لا لكى يقرأ ما يقوله، ولكن انطلاقا مما يقوله، وبسبب ما يقوله»[١٢]. فتأمل القصيدة وقراءتها قراءة واعية خلاقة متحررة نوع من إعادة خلقها، أو إبداعها: فنحن حين نقرأ شعرا نتمثل ما فيه من مشاعر وتجارب وأخيلة. وتنفتح لعيون بصيرتنا مجموعة من الصور والمناظر والمواقف التى رسمها الشاعر ودفعنا إلى رسمها من جديد[١٣].

لأجل هذا تتعدد القراءات؛ فقراءتان لكتاب واحد - قصيدة واحدة لايمكن أن تكونا متماثلتين أبدا، إذ إننا نخط أثناء قراءتنا كتابة سلبية، فنضيف إلى النص المقروء أو نحذف ما نريد أو ما لا نريد أن نجد فيه، فما أن يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النص[١٤]. ونحن نرى أن أفكارا مهمة لرولان بارت R.Barthes تصب فى هذا الاتجاه: فعن اتحاد النظرة الشكلية بالنظرة الخلقية قال:

الكتابة، إذن، بوضعها فى صميم الأشكال الأدبية التى لا تبدأ إلا معها، هى، أساسا، أخلاق الشكل[١٥].

وعن أهمية القارئ وقيمة القراءة تحدث مطولا فى مقالته الشهيرة «موت المؤلف The Death of the Author». لقد أوحى بأن الكتابة بعد خروجها من يد المؤلف تغدو ملك يمين القارئ الذى يحيا معها وبها. أو كما قال: «ولادة القارئ يجب أن تكون على حساب موت المؤلف»[١٦]، وبموت المؤلف تصبح «اللغة هى التى تتكلم». وكلام اللغة على لسان قارئ حاذق يفضى - كما نرى - إلى قول شئ ما، أو معنى ما، فالقصيدة توجد وتعنى فى آن. وهذا رأى نتابع فيه آراء جراهام هو الذى نقض المبدأ النقدى القائل: على القصيدة ألا تعنى بل أن توجد» فقال: إنها محاولة باسلة ونحن نحتاج إلى القيام بها غير أن حدها مثالى وليس فعليا. إن القصيدة لا تستطيع أن توجد أبدا إلا من خلال معناها فقط»[١٧]. ومهما ابتعد معنى النص - القصيدة، وكيفما انطلق، فإنه يظل مشدودا إلى الجوهر الإنسانى. لأننا ننظر إلى أى نص أدبى على أنه «بنية.. حاملة لمعنى إنسانى»[١٨].

وانطلاقا من الجوهر الإنسانى هذا ينفتح النص ـ القصيدة «على حقل من المعانى»، كما قال بارت بحق.

انطلاقا من هذا، فإن القراءة تعنى ـ كما قال وليم راى ـ «إيجاد المعانى»[19]، أو بعبارة أقرب إلى فهمى للمسألة: إنتاج المعانى. ذلك لأن كلمة «إيجاد» قد تعنى لبعضهم التفتيش عن معان محددة وإيجادها، أما كلمة «إنتاج» فتعنى انفتاح القارئ على النص واستنباط المعانى التى توحى بها شبكة العلاقات الداخلية بين الكلمات والأشياء فى ذلك النص. ولقد أحسن عز الدين إسماعيل صنعا حين باعد بين «معنى المعنى» فى النص وبين «قصد» صاحبه، وأيضا حين منح مفسر النص حرية التخلص من التقيد بمعنى معلوم فى تفسيره أو قراءته[20].

تبنى مشكلة «معنى المعنى» ـ كما أشار ريتشاردز وأوجدن ـ على أساس استخدام الكلمة فى النص. فهما يريان أن هذه الكلمة داخل سياقها يمكن أن تكون واحدة من كلمتين هما: أولا كلمة الإشارة التى تعنى فى موضع استخدامها تعزيز الدلالة على أمور ذات مرجعية معينة أو تنظيمها أو الربط بينها. وثانيا الكلمة الانفعالية وهى الكلمة التى تعبر عن المواقف، أو تثير المشاعر. ويشيران أيضا إلى أن هاتين الوظيفتين المتغايرتين تبرزان على صعيدين هما: جانب المتكلم وجانب المستمع. أما الوظيفة الإشارية للكلمة فتتضمن الإشارة إلى الأمور ذات المرجعية المعينة، والترابط فيما بينها بدلالات معنوية مشابهة لدى المتكلم والمستمع، لكن الوظيفة الانفعالية تتضمن التعبير عن المشاعر والانفعالات والمواقف والحالات العاطفية والقوى الداخلية، بما لها من كثافة عالية عند المتكلم، وكذلك ما تستدعيه تلك الأحوال النفسية من إثارات وترابطات داخلية لدى المستمع[21].

ولما كانت الوظيفة الانفعالية لا تشير بشكل مباشر إلى ما تعبر عنه لدى المتكلم (الشاعر)، ولا إلى ما تشيره لدى المستمع (القارئ)، فإن المعانى المرتبطة بها غير قابلة للتحديد هنا وهناك، وبذا ينتفى شرط التشابه فى الدلالة الذى وجدناه فى الوظيفة الإشارية للغة.

نستنتج من خلال استحضارنا كل الأقوال السابقة ـ على ما يمكن أن يكون بينها من اختلاف ـ أن الاتجاه المعاصر لمفهوم «معنى المعنى» فى الشعر هو ما تقضى به القراءة الواعية التى تجتهد فى حل إشكال ترابط العلاقات المنشأة بين الكلمات الموحية بالأحوال النفسية والفكرية أو القوى الداخلية الكثيفة من خلال تجاورها وتباعدها وتنافرها زمانا ومكانا وموقفا فى النص الشعرى، على أن يشكل السياق الموضعى (حدود العلاقة بين كلمتين أو مجموعة من الكلمات) والسياق الكلى (النص أو شبكة علاقاته المعقدة والمترابطة) إطار ذلك الحل ومرجعيته الأساسية فى الاستيحاء والتوجيه.

ولما كان «معنى المعنى» فى نص شعرى ما مرتبطا بقراءة هذا النص، ثم لما كان هذا النص قابلا لأن تتعدد قراءاته وتتنوع بتعدد قارئيه وتنوع مواهبهم وثقافاتهم وتجاربهم وعصورهم وما إلى ذلك، فإن «معنى المعنى» قابل لأن يتعدد ويتنوع بحسب تعدد هذه القراءات وتنوعها.

تأسيسا على هذا الفهم لـ«معنى المعنى» الذى يتجاوز المباشرة وينفتح على «حقل من المعانى» أو اللامحدود منها، سأحاول فى الصفحات التالية قراءة نماذج شعرية حديثة قراءة تجلى الأبعاد المحتملة لما يمكن أن نسميه «معنى المعنى» فى النص الشعرى، وسأحصر مناقشاتى فى ظاهرة واحدة حتى تبين الفروق الفردية فى التعامل معها استغراقا لانعكاساتها فى النفس، وامتداداتها فى التجربة، وترابطاتها فى شبكة علاقات النص.

لقد وجدت أن الليل يحتل فى الفكر الشعرى مساحة تستحق الوقوف والتملى، لذا أحببت أن أتابع تجلياته عند ثلاثة شعراء معاصرين هم: محمود درويش، وعبد الوهاب البياتى وصلاح عبد الصبور. ولكن سأبدأ، قبل ذلك، بإطلالة سريعة على انعكاس الليل فى أخيلة بعض أجدادنا من الشعراء القدامى حتى تستند مناقشاتى إلى أساس مكين ترتد فيه الفروع إلى بعض أصولها، ولكى تستغرق الظاهرة، ويعرف تطورها وتعدد أبعادها تبعا لتعدد التجارب الصادرة عنها.

- ٢ -

واجه الإنسان العربى «الليل» قديما كما كان يواجه الظواهر الطبيعية الأخرى، فكل شئ كان فى خياله صادر عما ينفعه أو يضره، عما يؤنسه ويخيفه، لذلك عبد هذا وذاك، عبد النافع حباً وتقرباً، وعبد الضار خوفا وتذللا، ويبدو أن هذا كان توجها إنسانيا عاما فى الأزمان القديمة، تبعه سلوك مشابه أنتج الأسطورة والخرافة والطقوس والأصنام وغيرها(٢٢).

ولما كان الليل ظاهرة تطل على ذاك الإنسان كل يوم، تعامل معها بما توحى له من خير أو شر، فصيَّرها جزءا من حياته، ومنحها ما تستوجبه من هذه الحياة. وتلازمت عند العربى فى جزء من حياته السابقة على الإسلام ثنائية جمعت بين الليل والنار. والواقع أن النار كانت عنده حاجة يتغلب بها على ما قد يجلبه الليل من متاعب ومآس. لهذا، غدت لغة تفك بها رموز الليل، أو ضياء يبدد ظلامه حتى تحولت عنده عادة أو رمزا من الرموز المألوفة. من ذلك ما سمى «بنار القرى» التى كانت من أعظم مفاخر العرب؛ إذ كانت ترفع للسفر، ولمن يلتمس القرى، فكلما كان موضعها أرفع كان أفخر. وفى ذلك يقول عوف بن الأحوص (جاهلى):

ومُستنبِحٍ يخشى القَواءَ ودونه
من الليل بابا ظلمةٍ وسُتورُها
رفعتُ له نارى فلما اهتدى بها
زجرتُ كلابى أن يَهِرَّ عَقُورُها(٢٣)

يتأتى المعنى الأعمق من خلال الالتفات إلى العلاقات التى يثيرها الليل فى النص: كالليل/ الكلاب، والليل/ الظلمة، والليل/ النار. إن كلمة مستنبح التى افتتح بها بيته ذات دلالة اجتماعية وإنسانية فى وقت واحد. لأن من كان خائفا من عتمة الليل يتعلق بأية إشارة تقول له: هاهنا إنسان فلتأنس به. وليس أدل على وجود الإنسان فى ذلك الوقت من صوت الكلب ليلا. إن الصورة التى رسمها لليل فى وجه هذا الخائف صورة موحية؛ حيث جعل لليل باباً، والباب يعنى الخروج إلى النور والفرج، لكن باب الليل باب تدلف فيه إلى ظلمة ظلماء مخيفة قاتلة. ولم يكتف الشاعر بهذا الإيحاء وإنما أضاف إلى الظلمة ستورها. لهذا تراكم الظلام حتى سد كل المنافذ ولم يعد للسارى فى ذلك الليل من باب للفرج إلا صوت الكلاب.

ويستحب فى مثل هذا الجو المخيف أن يأنس الإنسان بالإنسان، لهذا جاءت نار القرى التى أشعلها إنسان ما فى البيت الثانى فرجا لإنسان آخر يطلبها بل يتمناها. هاهنا اجتمعت النار/ والليل على أساس من التضاد الطارد، فكلما بعث الليل هما وخوفا ورعبا سدت عليه النار بضيائها وبالأمل المعقود عليها السبيل للوصول إلى قلب الإنسان والعبث به. ومادامت هذه النار أتت بعد أن شبَّها الإنسان لغاية نبيلة، فإنها أصبحت رمزا لمشاعر الأخوة الإنسانية الصافية التى أدت المعنى الإنسانى الكبير فى التآلف الروحى على الأمن والأمان. ومن هنا جاءت فرحة مشعل النار حين أدت ناره وظيفتها الإنسانية فهدأ من روعة كلابه العقورة تضمينا لهذا القادم الذى جاء يسترد أمنه، بل حياته كلها.

ونار الحرب التى كانوا يشعلونها ليلا كنار القرى فى الإنقاذ ودفع غائلة الخطر والموت، لكن فعل نار الحرب فعل جماعى، بينما كان فعل نار القرى فعلا فرديا. كان العرب إن توقعوا خطرا أو جيشا عظيما وأرادوا الاجتماع أو الحرب أوقدوا ليلا على جبلهم نارا ليبلغ الخبر أصحابهم، قال عمرو بن كلثوم:

ونحن غداة أوقد فى خزازٍ
رَفَدْنا فوق رِفْدِ الرافدينا

وإذا جدّوا فى جمع عشائرهم إليهم أوقدوا نارين، قال الفرزدق:

لولا فوارسُ تغلبَ ابنةِ وائلٍ
سدّ العدوُّ عليك كلَّ مكانِ
ضربوا الصنائع والملوك وأوقدوا
نارين أشرفتا على النيران(٢٤)

فالمعنى معقود على العلاقة بين الليل والنار، ولكنه وجه توجيها خاصا، فالنار المشبوبة ليلا نار النجدة التى تطغى على كل نار؛ فالحرب والانتصارات فيها مجسدة هنا بالنار وقت الشدة والنصر. لقد أدت نار الحرب ليلا هنا وظيفة النجدة والاستنقاذ لمن طلبها حربا، مثلما كانت نار القرى ليلا نار النجدة والاستنقاذ لمن طلبها قرى.

والمعنى الذى ارتبط بكل من نار الحرب ونار القرى هو معنى إشارى، لأنه معنى معلوم، شكلته العادة والاتفاق العام المشترك بين الجماعة الواحدة، لكن الدافع إليه كان الحاجة الإنسانية إلى حماية نفسها من أخطار محدقة بها. لذا يمكن أن تكون النار فى الموقعين رمزاً للأمن الذى تريده الروح الإنسانية وتنشده فى كل حين.

ومن ذلك الجو المشعر بالحاجة إلى الأمن المعقود على نار الليل تخيل الإنسان العربى القديم ـ وتحت تأثير ظروف حياته القاسية ـ ناراً مضادة هى نار الرعب؛ لقد تخيل فى جانب من تفكيره الخرافى أن الغول والسعلاة والجان توقد له نيرانا فى الليل كى تضلله وتعبث به وتوقعه فى حبائلها. وفى ذلك يقول أبو المطراب عبيد بن أيوب يصف تلك النار المزعومة:

فلله درُّ الغول: أىُّ رفيقة
لصاحب قَفْرٍ خائفٍ مُتَقَتِّر
أرنَّتْ بلحنٍ بعد لحن وأوقدت
حواليَّ نيراناً تبوخُ وتَزْهَرُ (٢٥)

اعتمد الشاعر ـ استيحاء للخيال الجماعى ـ على الخوف الذى يملأ نفس صاحب القفر السارى وحيدا فى الليل، ذلك السارى الذى ـ كما رأيناه مع نار القرى ـ كان يفتش عن علامة تشير إلى وجود إنسان يأنس به، فصير الشاعر النار المسعفة هناك نارا خادعة، هنا، تغرى السارى للقدوم إليها لا لتنقذه بل لتوقعه فى حبائل الغول فتهلكه.

وهكذا، كان الليل باعثا للخوف والقلق. لكن الإنسان انبرى يحارب هذا الخوف بالنار المنجدة والمنقذة (نار القرى، ونار الحرب)، ويستنقذ حياة أخيه الإنسان بالمأوى والنجدة الجماعية. أما الغول المتخيل فكان فعله نقيض فعل الإنسان، لذلك عمل على ترسيخ الخوف وتقريب الموت.

اعتمدت المعانى، فى الأبيات السابقة، العلاقات التى أثارتها ثنائية الليل/ النار أساسا لولادتها واستثارتها. ومع أنها وجهت فى كل نموذج توجيها خاصا ومختلفا، لكنها ظلت تتعامل مع الليل على أنه مصدر للخطر والهم والرعب الإنسانى.

تعامل مع هذا المعنى العام شعراء كُثُر فى القديم، ابتداء من العصر الجاهلى وامتدادا فى العصور التالية له. فمن منا لا يردد قول امرئ القيس وهو يرى الليل هما فى قوله:

وليل كموج البحر أرخى سدوله
علىَّ بأنواع الهموم ليبتلى

أو قول النابغة الذبيانى الذى رأى فى الليل قدرا مبتلى به لا يستطيع منه مهربا حين جمع بينه وبين النعمان بن المنذر ـ مصدر خوفه الدائم:

وإنك كالليل الذى هو مدركى
وإن خلتُ أن المنتأى عنك واسع

أو قول المتنبى الذى انطلق من كون الليل زمانا للرعب، والبيداء مكان هذا الرعب، ثم جعل الخيل (وهى رمز لقوته وعزيمته) قادرة على طى ذاك الرعب فى زمانه ومكانه، فقال:

الخيل والليل والبيداء تعرفنى
والسيف والرمح والقرطاس والقلم

أو قول أبى فراس الحمدانى الذى كان الليل عنده فرصة تسعف الأبى المهموم على الاختلاء بنفسه ومنح دموعه حرية الانهمار للتفريج عما يعانيه ويكابده:

إذا الليلُ أضوانى بسطت يدَ الهوى
وأذللتُ دمعا من خلائقه الكبرُ

أو الحصرى الذى تخيل ليل العاشق ممتدا بالقلق والهم إلى قيام الساعة:

يا ليل! الصبُّ متى غده؟

أقيامُ الساعة موعدُه؟

فهذه أبيات توحى بأن الليل عند أصحابها مصدر هم ووتر. لكننا لا نعدم - مع ذلك - أن نجد نماذج مخالفة لهذا الإيحاء. فقد كانت ليلة أبى العلاء المعرى - مثلا - عروسا «من الزنج عليها قلائد من جمان». لكن أبا العلاء المعرى كان، وهو يرسم هذه الصورة الجميلة لليل، فى حالة تذكر لحسن الليل الذى مضى، وقد بعثها فى خاطره وخياله حالة من الهم الحالّ به فى حاضره، كما قال:

عللانى فإن بيض الأمانى

فَنِيَتْ والظلامُ ليس بفان

رب ليل كأنه الصبح فى الحسـ

ـن وإن كان أسود الطيلسان

قد ركضنا فيه إلى اللهو لما

وقف النجم وِقْفَةَ الحيران

كم أردنا ذاك الزمانَ بمدح

فشُغلنا بذم هذا الزمان

فالمعنى فى هذا النموذج مستخلص من الموازنة أو المقارنة بين ماض، ليله صبح/ وحاضر، ليله ظلام.

والخلاصة أن الليل فى خيال الشاعر العربى قديما تحول من كونه ظاهرة طبيعية إلى كونه زمانا لتجارب حياتية تجسدت فيها رؤى الشعراء ومواقفهم ومشاعرهم.

لقد تعددت معانى الليل، هنا، لكن المعنى الذى ظل غالبا على الليل هو أنه جالب الهمّ وباعث قتامة النفس. وقد امتد هذا المفهوم له حتى غدا فى خيال العربى مقترنا بالليالى - عدوة الإنسان الباعثة للمصائب والنوائب، بل مرادفها فى المعنى أحيانا، وقد بات متحدى هذه الليالى بطلا يستحق أن نمجد بطولته. قال المتنبى فى سيف الدولة مادحا:

نُفَيتُ الليالى كلَّ شئ أخذْنَهُ

وهن لما يأخذن منك غوارمُ

ثم إن الليالى امتدت فى تلك العقلية العربية حتى أمست مرادفة للدهر، والدهر - كما نعلم - كان العدو الأكبر للإنسان، كما صوره التراث الشعرى. فهو الذى يغير حاله من الشباب إلى الشيب، أو من الفتوة إلى العجز، ويقوده من الحياة إلى الموت.

ولكن لهذه القاعدة السالبة حالات استثنائية يتصالح فيها الإنسان مع الدهر، وذلك حين تتغير الحياة بفعل الإرادة والعمل الى الأجمل والأحسن. فهذا أبو تمام - مثلا - يجعل من فعل الممدوح (المعتصم) سببا لانقلاب الحياة إلى الأفضل؛ وذلك تحقيقا لرغبات الناس وأمانيهم:

رقت حواشى الدهر فهى تمرمر

وغدا الثرى فى حليه يتكسر

بل تحول إلى تحدى الليالى أن تكون قادرة فى عهده على ابتلاء المعسرين، بمعنى أنها لن تجد معسرا تبتليه:

فليعسرنَّ على الليالى بعده

أن يبتلى بصروفهن المعسر(٢٦)

- ٣ -

وحين طوت أخيلة الشعراء المعاصرين الليل فى عالمها أصبح فيها مادة حياتية تتضمن مواقفهم ومشاعرهم، همومهم وطموحاتهم.

ونجد منهم نفرا يشكل الليل عندهم بابا لمتعة الحياة. فهذا غازى القصيبى يقول من قصيدة بعنوان «الفجر الأحمر»:

كانت تغنى الشوق... والليل

الخليجى... وفلاً حين مسها

اشتعل

وكنت فى الليل الخليجى أحس

أننى

أخرج من عباءة الإعياء والفتور والملل

وارتمى بين يديها

موجة من الجذل(٢٧).

فالليل عند هذا الشاعر «الجذل» خروج من عباءة الإعياء والفتور والملل إلى عالم الأحلام والحب والمتعة والسرور. ومثل ليله كان ليل عمر أبي ريشة، قال:

«عُمَـر ونُعْم» يـا خـيـام تـلـفّـتـي
صـوبَ العبـيـر ويا نجـوم تسامـرى
نَثَـرا شـفـوفَ الليل حـول جـدائل
لمعـانق وسـواعـد لمخـاصـرى
يا طيب مـا اختـصرا رسالات الـهوى
فـيـه ويا طيب الـصدى المتطاير[28]

فالليل خيمة شفافة ناعمة تنثر حول المحبين المتخاصرين المتعانقين تجاوبا مع جمال اللحظات التى تثير النجوم والخيام، وتعيد فى الخيال رجع أصوات المحبين فى الأزمان الغابرة، فيلتئم الماضى والحاضر فى صدى متطاير طيب النغمة المتطايرة مع الهواء العليل.

لكن الليل، عند آخرين، ذو وقع مختلف تماما. فهذا محمود درويش يسير والليل على درب واحدة، فماذا كانت النتيجة؟ قال:

... وأنا أنظر خلفى فى هذا الليل
فى أوراق الأشجار، وفى أوراق العمر
وأحدّق فى ذاكرة الماء، وفى ذاكرة الرمل
لا أبصر فى هذا الليل
إلا آخرَ هذا الليل
دقاتُ الساعه تقضم عمرى ثانية ثانية
وتقصر أيضا عمر الليل
لم يبق من الليل ومنى وقت نتصارع فيه... وعليه
لكن الليل يعود إلى ليلته
وأنا أسقط فى حفرة هذا الظل[29].

من خبر شعر محمود درويش وتعامل معه، وعياً وتحليلا، فإنه قد يرى فى «هذا الليل» رمزا لغاصب بلد الشاعر، وعند ذلك تصبح المقابلة بين الشاعر/ الليل مقابلة بينه وبين عدو خارجى اقتحم عليه داره وأخرجه منها. وقد تكررت صورة الليل عند درويش متضمنة هذا المعنى، من ذلك قوله من قصيدة بعنوان «خطوات فى الليل»:

دائما
نسمع فى الليل خطى مقتربة
ويفر الباب من غرفتنا
دائما كالسحب المغتربة
ظلك الأزرق من يسحبه
من سريرى كل ليلة
الخطى تأتى وعيناك بلاد[30].

أو قوله:

أرى ما أريد من الليل... إنى أرى
نهاية هذا الممر الطويل على باب إحدى المدن[31].

فالليل، فى القولين، رمز لهذا الكابوس الذى اسمه الاحتلال، فهو «الممر الطويل» الذى يرى نهايته، أو الذى يرقب «الخطى» القادمة لتخلصه من آثامه وطغيانه. فاقتران الليل بالاحتلال هو الرمز القريب الذى يرد على الخاطر فى أول مواجهة مع القصيدة. لكن إذا احتكمنا إلى السياق ـ والاحتكام إليه أساس كل نقد ـ فإن الذى يمكن أن يكون أقرب إلى الفرضية النقدية هو المقابلة بين الشاعر/ والليل على أساس أن الليل رمز للعدو الداخلى. إن هذه الفرضية لا تلغى المقابلة المحتملة بين الشاعر والليل على أساس أن الليل رمز للعدو الخارجى (المحتل) فى القصيدة. لكننى سأسير فى التحليل على مضمون الفرضية الأولى، ثم أعود إلى القصيدة وأنا أحمل تصور الفرضية الثانية لأرى ما يمكن أن يمنحه هذا التصور من تغيرات فى زوايا الرؤية.

أساس المقابلة بين الشاعر/ والليل بوصفه رمزا للعدو الداخلى، هو اختلاف الرؤيتين الذى أدى إلى خصام فمعاداة. فبدلا من أن يكونا معا على عدوهما المشترك أصبحا متناحرين ينشغل أحدهما بنفى الآخر أو تصفيته.

يطالعنا «هذا الليل»، منذ البيت الأول فى القصيدة، على أنه عدو الشاعر الذى يسير «خلفه» يمحو كل آثاره أو يسحق كل ما يثبته من حقائق فى موقفه ومكانه. يستوقف المحلل حرف (الواو) الذى ابتدأ الشاعر به على أنه حرف استئناف. فقد كون مع عبارة «وأنا أنظر» إيحاء بأن تلك الأفعال التى أحدثها الليل كان الشاعر يراقبها مستغربا لأنه لم يكن يتوقعها، فهى تصدر عن عقلية لا تدرك تماما نتائج ما تفعل.

كما يستوقفه اسم الإشارة «هذا» السابق على الليل فى بداية القصيدة أيضا. لعل اسم الإشارة «هذا» فى موضعه إيحاء بأن الليل ليس طارئا، وإنما تشكل منذ زمن وأصبح له تأثير سلبى حتى غدت الإشارة إليه تخصيصا لا تعريفا.

أما عبارة «خلفى» فارتباطها بسياق الكلام فى موضعها يوحى بملازمة الليل للشاعر وتتبعه إياه تتبع الغريم غريمه، كى يتعرف إلى خططه وأعماله فيحبطها قبل أن تبلغ غايتها. إنه فى هذا لا يقل خطورة عن العدو الخارجى المشترك بينهما.

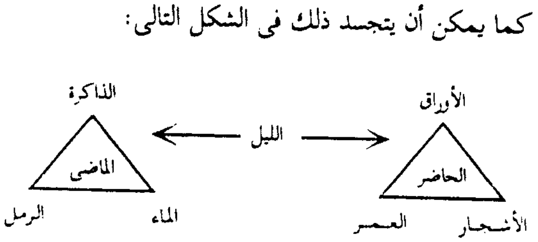
الفعل «أنظر» له فى موضعه شعبتا نظر: واحدة للخلف فى «هذا الليل» وما يحدثه من أخطار، و واحدة للأمام فى «أوراق الأشجار، وأوراق العمر» خوفا عليها منه. لهذا كانت «أوراق الأشجار» رمزا متعدد المعانى، فهى توحى بالخضرة والنماء. كما توحى بالانغراس الثابت فى عمق الأرض، وفى شعابها وفوق تلالها وعلى سهولها وبين صخورها. وشأن الأشجار شأن أهلها فحالها من حالهم. لذا كانت خضرتها رمزا لآمالهم وطموحاتهم فى حياة رغيدة، وثباتها رمزا لتجذرهم فيها وثباتهم فوقها.

لقد بدا هذا كله قارًا فى خيال الشاعر حين جمع بين «الأشجار/ و«العمر» على مظهر واحد هو خضرة «الأوراق» منطلقا فى ذلك من أن بقاء الأوراق على الشجر رمز للحياة، فى حين أن تساقطها رمز للموت. وهكذا صور الليل عدوا داخليا يؤدى ـ واعيا أو غير واع ـ المهمة البشعة للعدو الخارجى (الاحتلال) فى الموت وقتل أسباب الحياة.

أضاف الشاعر إلى ثنائية «الأشجار» و«العمر» ثنائية هى: «الماء/ الرمل»، وجعل التقاء طرفيها على حد مشترك هو «الذاكرة». وهى ثنائية لا تكرر الأولى ولكنها تتمم معناها. إن العلاقة بين الماء والرمل تثير أكثر من معنى: فهى ـ على مستوى ـ توحى بالتحام ماء البحر مع رمل الشاطئ، وهى ـ على مستوى آخر ـ توحى برمل الصحراء وحاجة الإنسان فيه إلى ماء. لكنها فى هاتين الحالتين تخدم المعنى الأبعد الذى يولده السياق. فالبحر مكان من وطن الشاعر الذى استقر فى نفسه وخياله وذاكرته وكل قواه الداخلية. وأما الصحراء فالأساس والأصل والتراث، وهى ـ فى هذه الحالة ـ تشكل حياة الأمة الزاهرة ـ مصدر حياته وأيضا حياة من يناصبه العداء من أبناء أمته أو وطنه.

يمكننا أن نستوحى من اقتران الماء بالرمل، عنده، تلك الحياة الغنية (والماء رمز الحياة فى التراث) التى انبعثت من أعماق حبات الرمل. وفى ذلك رمز للإرادة القوية التى هى مصدر وإلهام فى وقت معا. وعلى هذا تصبح «الذاكرة» التى اجتمعت عليها ثنائية: الماء/ الرمل رمزا للتاريخ والتراث العربى العريق.

إن هذا يقودنا إلى تكامل ثنائية: الأشجار/ العمر مع ثنائية: الماء/ الرمل، ويغدو تبادل الأشياء بينهما ممكنا. بمعنى أن هناك إمكانًا لإحداث ثنائية الماء/ الشجر، وثنائية الرمل/ العمر، على أساس أن الماء عنصر حيوى لنمو الأشجار وتثبيتها فى باطن الأرض، والرمل أصل مكين لعمر الأمة الذى منه عمر الشاعر. والثنائية الأخرى المتقابلة هى ثنائية الحدين المشتركين، وهما الأوراق/ والذاكرة. لا نستطيع أن نوجد رابطة مشتركة بين هذين العنصرين فى الظاهر، ولكن حين نعود إلى النص نجد أن هذه الرابطة ممكنة، فأوراق الأشجار و أوراق العمر التى يريدها الليل للهلاك هى حاضر الشاعر، بينما ذاكرة الماء والرمل هى التاريخ والماضى. وعلى هذا يغدو الليل عدو الحاضر وعدو الماضى على حد سواء، كما يمكن أن يتجسد ذلك فى الشكل التالى:



الفعل «أبصر» يذكرنا بفعلين للرؤية سبقاه هما «أنظر» أولا، و«أحدق» ثانيا، فكان هو ثالثهما. لعل أشدها انفعالا وأكثرها عمقا أوسطها: «أحدق» لأن التحديق فى شئ ما يعنى التفرس فى المثير منه. جاء هذا الفعل «أحدق» بعد «أنظر» الذى كان يعنى فى موضعه - كما قلنا - مراقبة حركات الليل وأفعاله المثيرة للاستغراب، والموحية بغفلة صاحبها وغبائه، وسدره فى غيّه المهلك؛ لذا أصبح «التحديق» فى التاريخ، لاستقراء محتوياته ضرورة، فقد يستطيع الإنسان فهم السلوك الحاضر حين يرده إلى تاريخه وماضيه. لكن ما وجده الشاعر من شواهد تاريخية أعطاه نتائج وأفعالا تتضاد تماما مع ما يقوم به هذا الليل - ابن التاريخ نفسه. كان حق التاريخ على ابنه - كما يوحى السياق - أن يتملاه، وأن يخرج بما خرج به الشاعر، وبالتالى يقدم أفعالا ويسلك دروبا توصله به على أساس الانسجام مع روحه، لا المخالفة لها أو المنقلبة عليها.

أما الفعل «أبصر» الأخير، فيوحى فى موضعه برؤية قلبية لما سيؤول إليه ذلك السلوك الغافل، أو للمستقبل المظلم الذى ينتظر الليل نتيجة غفلته وغيّه. إن المتتبع ظلمة الليل أو الذى يعانى هذه الظلمة ينتظر، عادة، آخر الليل بشىء من الفرح، لأنه يتوقع انبلاج نور الصبح الذى يأتيه بالفرج. لكن فعل هذا الليل التائه يوقفه عند آخر نقطة فى الليل «آخر هذا الليل» لا يتخطاها إلى ما بعدها حتى يظل فى دائرة من الظلام لا تنتهى.

إذن، فى فعل «أنظر» رؤية الحاضر القاتم، وفى فعل «أحدق» رؤية الماضى المشرق، وفى فعل «أبصر» رؤية المستقبل المعتم. وهذه الأفعال معا توحى بعلاقة الليل/ بالليل: فعلا ونتيجة.

وفى المقطع الثانى يصور الشاعر علاقة الليل/ بالشاعر والقضية المشتركة بينهما. وقد تنجلى هذه العلاقة من خلال رؤية العلاقة بين الليل/ الظل زمانا ومكانا.

فمن الزمان تطالعنا «دقات الساعة» التى ترمز إلى الزمن الذى جسم فغدا وحشا يقضم عمر الشاعر ويقصر عمر الليل. إن هذه الدقات بالصورة التى أتت عليها لتوحى بأن الإنسان يعيش صراعا أبديا مع الزمن، وأنه - فى غفلة منه - قد يكون عونا للزمان فى هزيمة نفسه، كما حدث مع الليل حين منح الزمان فرصة تقصير عمره وقضم عمر الشاعر، ثم إلحاق الأذى بقضيتهما المشتركة.

يستوقف القارئ الفعلان: «تقضم»، و«تقصر» ومدى ملاءمة كل منهما للموضع الذى ورد فيه. أما «القضم» فيعنى الأكل شيئا فشيئا. وحين خص به الشاعر عمره نظر إلى أنه مصحوب بوعى وألم خصوصا أن ذلك يحدث بمراقبة شديدة من بصيرة الداخل «ثانية ثانية». والإنسان المحزون المراقب حركة الزمن يرى فى المدة القصيرة عهدا طويلا. وأما «التقصير» فيأتى مرة واحدة وقبل الأوان، وهذا الذى خص به عمر الليل، جاء منسجما و الغفلة التى كان عليها الليل؛ لأن النهاية فاجعة وصدمة كبرى له. فالليل يظن أن فى عمله المؤذى تطويلا لأجله، ولا يدرى أنه يعمل على استعجال نهايته بيده، وفى هذا مفارقة تدعو للهزء والسخرية مما يصنع(٣٢).

أما الوقت الضائع فى قوله: «لم يبق من الليل ومنى وقت نتصارع فيه... وعليه»، فيوحى بأن عدوهما المشترك استفاد من صراع الأهل والأنداد، لذلك حاز كل شئ. ونصب الشراك للجميع حتى لم يعد أمامهم وقت يتصارعون فيه، ولا وقت يتصارعون لاكتسابه، بعد أن آل الزمان وكل أمر إلى يد عدوهم. وهكذا آل عمر الليل لصالح عدوه، وعدو أمته، ولم يجن هو منه سوى الخسران.

ومن خلال حركة الزمان تناقش علاقة الليل/ بليلته التى عاد إليها، وهى علاقة تعزز المفارقة الهازلة؛ إذ كان من المتوقع أن تكون الصدمة التى صدمت الليل منبهة له، ومحولة سلوكه باتجاه معاكس يلتقى فيه مع سلوك الشاعر، لكن ما حدث هو أن الليل عاد سيرته الأولى واستمر غافلا غاويا يجلب الخسران له ولأمته: «لكن الليل يعود إلى ليلته».

أما علاقة الليل/ بالظل، فتوحى بأن الشاعر، بوصفه رمزا لمن حمل هم القضية، لا يتلقى نتائج أفعاله وحده، وإنما يتلقى نتائج أفعال «هذا الليل» أيضا، خصوصا أن عمل الليل لم يكن يتعارض مع عمل الشاعر فحسب، ولكنه كان يسعى

أيضا لنقضه وتقويضه. «الظل» - حسب هذه القراءة - رمز للتيه الذى يشكل فعل الليل، وهو تيه لا يصاب به صاحبه فقط، ولكنه يؤلف «حفرة» يسقط فيها كل المدافعين عن القضية الذين كان الشاعر رمزاً لهم. لذلك جاء الفعل «أسقط» (سقوط الشاعر) نتيجة للفعل «يعود» ؛ (عودة الليل لليلته) .فعل العودة فعل يتم بوعى صاحبه، لكن فعل السقوط قدر لا يستطيع صاحبه له دفعا.

قد يكون لـ «حفرة هذا الظل» رمز آخر مختلف، وهذا ما سأعود إليه فى قراءتى للقصيدة قراءة ثانية.

استحضر الليل فى القراءة السابقة عدوا داخليا، لكن هناك إمكان أن تقرأ القصيدة من خلال كون الليل عدوا خارجيا هو المحتل للأرض. وهى قراءة تقلب بعض الأحداث وتحول النهاية تحولا جذريا، كيف؟

لن أتوقف فى هذه القراءة كتوقفى فى القراءة الأولى، لأننى لو فعلت، لاضطررت إلى تكرار أكثر ما قلته، ولكننى سأمر بالقصيدة سريعا لأوجه المعانى إلى ما ينسجم والقراءة الجديدة.

الليل، بوصفه عدوا محتلا، كان جادا فى ملاحقة الشاعر بوصفه رمزا للمقاومين الثائرين، ويحاول أن يهز صموده وانغراسه فى أرضه «أوراق الأشجار»، ويمحو وجوده «أوراق العمر»، لكن الشاعر حين ينظر فى عزيمة الحياة الحاضرة لدى الثائرين «ذاكرة الماء»، أو يستحضر تراث أمته «ذاكرة الرمل» فإنه لا يرى سوى نهاية هذا الكابوس: «لا أبصر.. إلا آخر هذا الليل». بهذا يختلف تفسير كلمة «آخر» عن تفسيرها فى القراءة الأولى، فهى لا تعنى (تراكم) العتمة، ولكن تعنى (نهاية) هذه العتمة و زوالها، لعل هذا يعيد صورة نهاية «الممر الطويل» الذى كان الليل رمزا له فى بيتين سابقين.

ما يقوم به الليل من أعمال لتكريس الاحتلال لا يؤدى إلى إلحاق الأذى بأهل الأرض المحتلة فقط، ولكنه «أيضا» يلحق الأذى بنفسه لأنه يدفعهم دفعا إلى مصاولته وإنهاكه. فإذا كان لديه تصميم على «قضم» عمرهم، فإن لديهم عزيمة أقوى على «تقصير» عمره. لكن، وبالنظر لما كنا قلناه حول خصوصية كل من فعل «القضم» وفعل «التقصير»، يظل عمر أهل الأرض (عمر الشاعر رمز لعمرهم) أطول وأبقى من عمر المحتل والاحتلال.

إن هذا كفيل بأن يحفز ذلك العدو على أن ينظر إلى الأمر من زاوية أخرى، فيسلك سلوكا مخالفا لما اعتاد. لكنه - على العكس من ذلك - يعود سيرته الأولى «يعود إلى ليلته» متابعا تعميق المأساة. وتدور الحياة دورتها من جديد: الليل يتابع احتلاله وطغيانه، والشاعر يتابع نضاله وفداءه.

بناء على هذا، تصبح «الحفرة» رمزا للقبر الذى يضم رفات من يسقط شهيدا فداء وطنه وأرضه. ويمسى «الظل» رمزا لظل الحقيقة القادمة مع النصر الآتى من بعيد.

إن هذا التوجه ينسجم مع الرمز الملازم للموت لدى درويش، فالموت هو الحياة، بل هو الذى تأتى الحياة عن طريقه أبهى وأجمل. لقد أوحى بذلك فى قصيدته «خطوات فى الليل» السابقة الذكر حين قال:

دائما
أسمع فى الليل خطى مقتربة
وتصيرين منافى
وتصيرين سجونى
حاولى أن تقتلينى
دفعة واحدة
لا تقتلينى بالخطى المقتربة!

فبالتضحية والفداء والشهادة يأتى خلاص الكابوس، وتطل الحياة بثوب أزهى وأبهى. أما الظل رمزا للحقيقة القادمة، فقد ورد فى «خطوات فى الليل» أيضا؛ إذ يقول:

لماذا يهرب الظل الذى يرسمنى
يا شهرزاد؟
والخطى تأتى ولا تدخل
كونى شجرا
لأرى ظلك

كونى قمرا

لأرى ظلك

كونى خنجرا

لأرى ظلك فى ظلى

وردا فى رماد!(٣٣)

بل إن ثنائية «الظل/ الرماد» فى هذه القصيدة تعيد ثنائية «الظل/ الحفرة». ولما كان الظل مشتركا بين الثنائيتين، فإن الرماد والحفرة يشكلان ثنائية جديدة ترمز إلى الموت الذى تنهض به الحياة كما ترمز لها صورة «وردا فى رماد».

– ٤ –

واستوحى البياتى صورة لليل فى قصيدة طويلة بعنوان: «من أحزان الليل» بدأها كالتالى:

آمنت بالليل الذى لا ينتهى

ودفنت فى جنح الظلام صباحى

وحطمت أقداحى على شفة الهوى

ولقد حطمت على الظما أقداحى

إن تتابع فعلى «دفنت» و«حطمت» اللذين استخدمهما الشاعر فى هذا المقطع الافتتاحى ليوحى برغبة جامحة لقتل كل دافع داخلى إلى تجاوز «الليل». بل إن فعل «آمنت» الذى ابتدأ القصيدة به و ربطه «بالليل الذى لا ينتهى» ليؤكد تلك الرغبة وبجذرها فى النفس. حركة الشعور عنده متكورة فى داخل الذات، تجلد نفسها وتخنق كل نزوع لها إلى الخارج حتى أصبح الشاعر قوة هدم ودفن لا قوة بناء وإنتاج. بل إن كل حالة مشرقة لفعتها إرادته بحالات من القتامة والسواد: فالصباح غطاه الظلام، والأقداح تكسرت مع الظمأ على شفة الهوى قبل أن تصل إلى الجوف. وهكذا تحول كل ما هو إيجابى إلى كل ما هو سلبى فى الحياة.

لكن وقوفنا عند الفعل «آمنت» يحفزنا إلى أن نرى امتدادات غائبة للمعنى. فالإيمان «بالليل الذى لا ينتهى» يجب أن يكون بعد رحلة طويلة مع الأعمال الفردية المعطاءة. وهذا ينير علاقة محتملة بين الذات/ المجموع، وهى علاقة ــ كما تبدو هنا ــ تدور فى حلقة غير متفاعلة، لأنها تنبئ عن فعل فردى مهدر وسط جماعة لا تعيره اهتماما حتى لو كان فى صالحها. وإذا ما لقى مثل هذا الفعل إهمالا مكرورا، فإن حالة الإحباط لابد أن تزحف عليه، فتعطل فيه نوازع العمل، وتطفئ منه منارات الأمل.

لقد انعكس هذا على نفسيته التى بدأت تنشد التواؤم مع العناصر السالبة فى الجماعة بدلا من التفاعل الخلاق مع عناصرها الموجبة. ولذلك تابع يقول:

من لى بظامئة تزيد تعطشى

وتسمُّ فى سود الظنون جراحى؟

وبصحوة مخمورة تئد الرؤى

وتشل إحساسى بسكرة صاح

وبقمة ثلجية دون المدى

أطوى عليها بالثلوج جناحى

إنها العلاقة بين الذات/ الآخر، ولكنها علاقة للتراجع والانكماش؛ فحين أراد نديما نشده فى «ظامئة» تزيد من «تعطشه» و«تسم جراحه»؛ وفى هذا مفارقة عجيبة؛ لأن النديم يطلب لإطفاء العطش لا لزيادته، وللتخفيف من الألم لا لبعثه، ولإنقاذ بقية الحياة لا لقتلها أو تسميمها. لكن «سوء الظنون» الذى احتل مساحة نفسه كلها غيّر الهدف حتى أضحى الموت مطلوبا، والحياة منبوذة.

ومن هو فى مثل هذه الحالة الإحباطية تنحصر إرادة الفعل عنده فى إخراس كل صوت يدعو إلى النهوض من الكبوة، والإقالة من العثرة. ولهذا، جاءت صوره متناقضة الأطراف: فالصحوة/ مخمورة، وإحساسه/ مشلول، وقمته/ ثلجية. فهذه العلاقات بين الأشياء وأوضاعها علاقات ضدية تبطل فاعلية الوظائف الأساسية، لأن الوصف غلق لمنافذ الأشياء بدلا من أن يكون انفتاحا لها، أو انزياحا من دروبها. لذا لم تأخذ الصحوة مداها، ولم يبعث الإحساس النزوع إلى الفعل، ولم تعد القمة مكانا للانطلاق والانعتاق.

إن حركة التكور فى الذات التى كان عليها الشاعر أيقظت فيه رغبة الانزواء؛ فلم يعد ينشد رؤية «المدى» وإنما

عزم على أن «يئد الرؤى» وأن «يطوى جناحه» كي لا ينطلق فى أى اتجاه يعتقه من ذاته، بل راح يسوغ لنفسه سجن ذاته فقال متابعا:

ماذا أريد من الصباح وقد ذوى
زهر الربيع على ثمالة راحى
وشموعى اللائى أضاءت بها الدجى
شربت سناها ضحكة الأرياح.

إن افتقاد الفأل الذى تمثل عند الشاعر بصورة «ذوى زهر الربيع» أدى إلى تتابع صور الشؤم: فالدجى أطفأ الضياء، وضحكة الأرياح شربت سنا الشموع، وعاش الشاعر فى دوامة الضياع والتيه فلم يعد يعرف طريق النجاة ليتبعها.

الصور المرسومة هنا توحى بزمنين متناقضين عاشهما الشاعر هما: الزمن الماضى المبهج، والزمن الحاضر القاتم، لكن قتامة الثانى امتلكته فأنسته بهجة الأول. وهو بهذا يعيد صوت أبى العلاء السابق:

كم أردنا ذاك الزمـــــان بمدح
فـــشـــغلنا بذم هـذا الزمـــان

لكن الشاعر فى المقطع الثانى من قصيدته يفزع إلى زمنه الماضى مستنجدا مستغيثا:

يا ليل يا غاب العطور ويا صدى
حبى الذى قد مات قبل صداحى
هل فى فضائك من خيال مارد
يهوى على ليلى بقبضة ماحى؟
هل فى نجومك من شهاب جامح
يدمى على قبر الشباب جماحى؟

يسجل الشاعر فى هذا المقطع بداية التفكير فى الصحوة الحقيقية أو الثورة على الذات وقد مثلها نداء الاستغاثة بالليل «ياليل». هو يستغيث بالليل على الليل. ولا يكون ذلك إلا أن يتزامن فى خياله ليلان متناقضان: ليل الفرح/ وليل الترح. قد نتبين هذا من خلال تشكيل صورة الليل المستغاث به: فهو «غاب العطور» و«صدى حبه الذى مات». إن الصورة الثانية التى أصاب الموت فيها حبه ولم يبق له إلا صداه، لتؤكد أن ذلك الزمن هو الزمن الماضى، وهو يقابل الزمن الحاضر الذى وقفنا على صور الشؤم فيه.

وعلى هذا، يصبح الليلان المتزامنان فى خيال الشاعر هما: ليل الماضى/ زمن الفرح، وليل الحاضر/ زمن الترح. ولكن ما الذى أراده من ذلك الليل الماضى وهو يستغيث به؟ أراد أمرين هما: «مارد يهوى» على ليله الحاضر «بقبضة ماحى»، و«شهاب جامح يدمى على قبر الشباب جماحه». لقد برز «المارد» و«الشهاب» فى الصورتين السابقتين على أنهما نموذجان فى القوة والشدة والقسوة، وكان ذلك مطلوبا؛ لأن حالة التبلد والجمود التى رانت على قلب الشاعر فى المقطع الأول أصبحت بحاجة إلى قوة عنيفة تحرك السكون فى الداخل حتى تذهب السكرة عن الإحساس، ويذوب الثلج عن القمة، وينفرد الجناح، وتستبين الرؤى، وينكشف المدى. «فالمارد الماحى» و«الشهاب الجامح» صورتان تمثلان الغاية فى الحركة العنيفة السريعة، وهما بهذه الكيفية موكلان بمحو آثار الخمول من النفس المحبطة.

ما أراد تحريكه وتحويله فى الصورتين السابقتين هو: ليله الحاضر «ليلى»، وهمته الساكنة «جماحى» وقد استخدم مع كل منهما فعلا يلائمه. أما «ليله» فاستخدم له فعل «يهوى» لأن الإشراق لا يتأتى إلا بإزاحة الليل. لذا فهو بحاجة إلى «قبضة» تهوى عليه لتبدده تماما، وتمنح الصباح فرجة يطل منها ضوؤه. وأما «جماحه» فيختلف عن «ليله» لأن علته ليست فى عدم وجوده، وإنما فى سكونه. وتحريك السكون لا يتم بالخلاص منه بل فى حركة عنيفة تصدمه قوتها لإيقاظه وإحياء ما فيه من قدرة وطموح، ولم يجد الشاعر أفضل من الضربة الدامية سبيلا إلى مثل هذا الإيقاظ وذلك الإحياء.

لقد لجأ الشاعر إلى تشكيل هذا المقطع من قوى أسطورية: «خيال مارد» و«شهاب جامح» لأنها الأكفأ لمعالجة حالات الخمول العجيبة التى اعترته وسدت عليه نوافذ الحياة.

يبدو أن ثورة الذات أدت، فعلا، إلى إحياء الأمل فى نفسه، إذ راح من جديد ينزع إلى استرداد الهوى والمتع، واستقبال الحياة بشعور آخر مخالف، كما فى المقطع الأخير من قصيدته، فبعد أن أعاد تجربته مع «الليل» قال:

آمنت بالليل الذى لا ينتهى
وحطمت من فزع الرؤى مصباحى
ونهزت فى نهر الظلام مشاعرى
حتى تخضب ماؤه بجراحى

فى بداية هذا المقطع استرجع تاريخ نوازعه، وتحولاتها ابتداء من إيمانه بالليل، وانتهاء بمقاومته الموت وطلبه الحياة، لذا يمكن أن نعالج ما فى هذا المقطع من خلال ما يثيره من ترابطات.

تثير الأبيات الأربعة السابقة التى شكلت مطلع المقطع علاقة الليل/ بالدم، أما الليل فليلان، وقد مر بنا التقاؤهما وافتراقهما، ولنا عودة إليهما فى نهاية المقطع. و أما الدم فدم الشاعر الذى أساله «الشهاب الجامح» فى المقطع السابق لبعث الثورة الكامنة فى نفسه، والقدرة القابعة فى أعماقه حتى تتغير سمة الرؤى فى بصيرته. كان فى المقطع الأول من قصيدته ذكر «الرؤى» وجد فى وأدها «تئد الرؤى»، وها هو هنا يعيد ذكر الرؤى مضافة إلى جانب الفزع «فزع الرؤى»، فكشف وضعه لها هنا عن سر رغبته فى وأدها هناك، ولأنه أراد أن ينقذ نفسه مما فيها من «فزع» «حطم مصباحه» ورضى أن يعيش الظلام على أن يعيش النور المفضى إلى هذه «الرؤى» المروعة. لكن ما يكرهه الإنسان يمكن أن يكون نافذة إلى ما يحبه، والأزمة قد يأتى انفراجها من شدتها: «اشتدى أزمة تنفرجى».

لقد أفضى الليل إلى الدم ـ الطاقة المحركة لكل قوى الإنسان. ذلك لأن صورة الدم فى هذا المقطع تثير فى ذهن المتلقى صورته فى المقطع السابق. لكن هناك فرقا فى الصورتين. ذلك لأن الدم فى الصورة السابقة كان أمنية استعان بالشهاب الجامح لتحقيقها. أما الصورة الحالية فالدم فيها ـ كما يعبر الشاعر ـ حقيقة واقعة. انبثق من تشكيل صورة الدم هنا ثلاث حالات، أولاها: انبثاق الدم، وقد دفعه إلى ذلك الشاعر نفسه «نهزت.. مشاعرى» بعد أن ثار على ذاته تخلصا من الليل البهيم والرؤى المفزعة. وثانيتها: غزارة الدم النازف رمزا للجهد والتوتر المصاحب لمصارعة نوازع العجز فى النفس. وثالثتها: اختلاط «دم جراحه» بماء «نهر الظلام»، وهو اختلاط أعاد إلى الخاطر صورة الخضاب: إيحاء بتحول الأشياء إلى الأجمل.

وهكذا، تحركت «مشاعر» الشاعر بعد أن «نهزها» فتحررت من «نهر الظلام» ونفضت عن نفسها بلادتها أو «تثلجها» كى ترى الأشياء من زاوية جديدة جميلة. كانت الأبيات الأربعة التى جمعت بين صورة «الليل» وصورة «الدم» اختصارا لكثير من المعانى التى تراكمت فى المقطعين السابقين. وحينما نراجع تلك المعانى، فإننا نجد أن الذى حرص الشاعر على نفيه هنا هو الجانب الجامد الساكن من حركة النفس هناك، وقد أوحى عن طريق هذا النفى بولادة الشعور النقيض، أعنى الشعور الجامح الطامح على النحو الذى وضح فى تحليل صورة «الدم».

يتابع حركة النفس وتطورها فى هذا المقطع على النحو التالى:

يا ليل؟ يا غاب العطور؟ ويا صدى
حبى ومبكى أمسه الملتاح
هذا الخريف يجذ أوراق الهوى
ويهز من ظمأ الهوى أدواحى
لا الريح تفهم ما أقول ولا الصدى
يلقى على سمع الخريف صياحى

إذا كانت صورة الدم رمزا للثورة على الذات، فإن صورة كل من «الخريف» و «الريح» فى الأبيات الستة السابقة لتوحى بالثورة على الآخر ـ الجماعة. إن العلاقة التى تثيرها هاتان الصورتان (الخريف والريح) توحى بصوت الجماعة. ولعل الفارق بين طبيعة كل من الصورتين يوحى بتعدد الجوانب التى يمكن أن يصدر عنها ذلك الصوت.

صورة الخريف أثارت فى خيال الشاعر صورتين نقيضتين لها، هما: صورة «أوراق الهوى» وصورة «شجر الدوح». لقد

تخيل الشاعر الخريف «يجذ أوراق الهوى» و«يهز من ظمأ الهوى أدواحه». كأن الخريف ـ كما يوحي به الشعر هنا ـ أراد تجريد الشاعر من كل أسباب الحب كي يلتقي معه على المعاناة من «ظمأ الهوى»، فهو لا يتكافأ مع الشاعر إلا إذا قتل في نفسه كل نوازع الهوى وجردها من كل جمال وحب. إن صورة الخريف في هذه الحالة العدوانية السافرة تتلاءم مع صورة «الرؤى» المفزعة. بل إن تلك الرؤى تكاد أن تكون هي الخريف ذاته، وهما معا يجسدان منطق الآخر الذي وصل معه الشاعر إلى طريق مغلق المداخل والمخارج.

أما صورة «الريح»، فتوحي بنوع آخر من صوت الجماعة، هو قطع أسباب التواصل مع الشاعر للاختلاف في درجة الوعي: «لا الريح تفهم ما أقول»؛ فللجماعة رؤى غير رؤى الشاعر، إنها عاجزة عن أن تدرك كنه رؤاه. وتقترن بالريح صورة «الصدى» لكن الصدى يختلف عن الريح في أنه يرى ما يراه الشاعر، ويدرك إدراكه نفسه، لكنه يكتم ذلك ولا يلقيه على «سمع الخريف».

كأن «الخريف» و«الريح» و«الصدى» تجسيد لمراتب أو طبقات في الجماعة. إذا كان هذا الاستنتاج ممكنا فإن «الخريف» يعلوها جميعا، فهو صاحب النفوذ القادر على قتل الهوى، وإخضاع الآخرين لسلطانه. وأما «الريح» فتمثل رتبة أخرى أو طبقة أخرى جاهلة لا تريد أن تدرك ما فيه النفع أو الضرر. وهي متعلقة بالخريف تسير حيث يسيرها، وتقف حيث يطلب منها أن تقف. وأما «الصدى» فيمثل رتبة أو طبقة ثالثة تعي الحقائق ولكنها تمنع وصولها إلى حيث الفعل والتنفيذ؛ ذلك لأنها لا تريد أن تغير الواقع، فقد تكون هي المستفيدة من بقائه على ما هو عليه.

يبدو أن الشاعر ملّ من الاستعانة بغيره فوصل إلى قناعة هي أن إصلاح النفس يجب أن يأتي من داخلها لا من خارجها، ثم إن الأمر ليستحق المغامرة. وهنا يصل إلى صورة الموت كما تجلت في نهاية القصيدة:

آلموت والليل الأبيد على فمي
نغم يضيع بعالم الأتراح؟
والحب والمتع الخوالد والضحى
وهم يعربد في جنون رياحي
فكأن خلف الليل ليلا آخرا
والموت بينهما يجر وشاحي(٣٤).

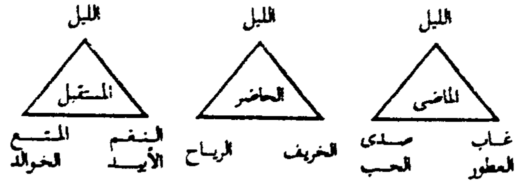
ومع صورة الموت تعود صورة الليل إلى الظهور. والليل هنا ليلان: ليل قبل الموت، وليل خلف الموت. أما الليل الذي قبل الموت فالواقع الذي جرب فيه مرارة الظلم والقهر. وأما الذي خلف الموت فحلم تجمعت فيه كل الصفات الجميلة الحبيبة. وقد تزامن في داخل الشاعر هذان الإحساسان المتناقضان: كراهية الليل الواقع وتمثلها صورتان هما: «عالم الأتراح» و«جنون الرياح»، وعشق الليل الحالم وتمثله مجموعة من الكلمات والصور مثل: «نغم»، و«المتع الخوالد» و«الضحى».

وتخطي الليل الأول إلى الليل الثاني يصطدم بعقبة «الموت» الذي «يجر» وشاح الشاعر. لعل الفعل الأقرب إلى الخاطر مع ذكر الموت هو الفعل «يشد» بدلا من «يجر»، لكن الشاعر أصر على فعل «يجر» لأنه أراد أن يكون الموت رقيبا على حركته، عوضا عن أن يكون مهاجما غايته انتزاع الحياة منه. وبكلمة أخرى حرص على حضور الموت متزامنا مع الليل الواقع والليل الحالم؛ لأن حركة عبوره من هذا إلى هذا ليست بحركة عادية، ولا طبيعية، وإنما هي حركة نضالية تفترض الفداء والاستشهاد قبل لحظة الوصول. ولابد، في مثل هذه الحالة، أن يكون الموت متربصا ينتظر فرصة عمله.

كان ليله الحالم في خياله مقرونا بالخلاص الدائم، والمتعة اللامتناهية، كما تدل على ذلك صفتان ارتبطتا به هما: الأبدية «الليل الأبيد»، والخلود «المتع الخوالد». ولعل كلمة «الضحى» جيء بها حتى توحي بأن ما ينتظره في هذا الليل هو الضياء الدائم. فإذا كان الليل ضحى فإن امتداد نوره والتقاءه بنور ضحى النهار يعني قتل الظلام أو نفيه ليلا ونهارا. وعلى هذا يصبح النور الدائم السطوع في عالم هذا الليل الحالم صفة ثالثة تتفق مع صفتي الأبدية والخلود.

إن هذه الأحلام الخالدة الصفاء، والمتسامية الروح لتقف فى خيال الشاعر موقف التضاد مع أحوال الواقع التى تجثم فوق كل متنفس، وتشل كل نبض. إن حلما بهذه المساحة الواسعة من الفرح المنقذ من الشقاء ليستحق أن ينشد الفداء من أجل اكتسابه، واستنزاله واقعا ومعيشا، وقد كانت صيغة الاستفهام الإنكارى «أأموت والليل الأبيد على فمى» موحية بإرادة التغيير واستنهاض روح الفداء والخلاص من ليل الحاضر لاستقبال الليل القادم المختلف.

وهكذا، كان ليل الشاعر مؤلفا من ثلاثة أزمان: ليل الماضى الذى لم يعد منه سوى الصدى، وليل الحاضر الذى لم يجلب إلا الشقاء وتبلد الإحساس، وليل المستقبل الذى كان ورديا زاهيا.



— ٥ —

وفى قصيدة بعنوان «انتظار الليل والنهار»، قال صلاح عبد الصبور فى مقطعها الأول:

وهكذا مات النهار

ومال جنب الشمس واستدار

ثم تساقط المساء فوقنا

مثل جدار خرب وانهار

واعتنقت صحيفة السماء والغبراء

لطختا الجبين بالغبار

وانطفأت نوافذ المرضى، وأنوار الجسور

أعين الحراس والمآذن

تكومت حوائط الظلمة فى مداخل البيوت والمخازن

فانكفأت كثيبة مرصوصة كأنها مدافن

منهارة على بقايا جبل منهار.

ففى هذا المقطع يقرن الشاعر حلول الليل بحضور الموت للنهار، ويحدث علاقات بين أشياء يتولد من اجتماعها المعنى الأعمق «معنى المعنى». لكن منبع كل هذه المعانى عنده هو العدم والموت؛ فالمساء/ جدار خرب منهار. وإذا دققنا النظر وجدنا أن كل هذا التهدم حدث بعد أن «مال جنب الشمس واستدار». الشمس، إذن، هى التى كانت حائلا بين الأشياء ودمارها، بين الحركة ورقدتها. فالشمس فى ضوئها القيادة والتحكم؛ لذا هى رمز للانضباط والتوازن والتماسك وحفظ الحياة من السقوط والانهيار. فحضور الشمس/ حضور الحياة. وغيابها/ غياب الحياة. وفى هذا ترجمة أخرى لثنائية الليل/ الموت، لأن حضور الليل يعنى حضور الموت وغياب الحياة.

إذا تأملنا استخدامه الأفعال وتتابعها وجدنا أنه يعتمد فى استيحاء المعانى على الزمن وتسارعه، ففى صورة الشمس نرى أن الذى مال واستدار هو جنب الشمس لا الشمس كلها. لكن بداية هذه الإمالة كانت لحظة كافية لبداية أفعال مضادة توالت أحداثها بسرعة: «ثم تساقط المساء فوقنا... إلخ»، كأننا أمام تسابق بين الضياء والظلام، بين الخير والشر. فالظلام هنا متربص يراقب حركة الضياء الذى كان يحتل ساحة الكون. فما أن يبدأ الضياء حركة إخلاء للمكان حتى يبدأ الظلام بحركة ملء لكل إخلاء. وإذا كانت حركة الضياء حركة واحدة فإن حركة الظلام حركات متوالية لأن غاياتها إحداث انهيارات متتابعة. الحالة فى هذا شبيهة بحبات اللؤلؤ المنظومة، فما أن ينقطع الخيط الناظم لها حتى تنهار الحبات ويتوالى تبعثرها وتفرقها. وهكذا كان تتابع انهيارات الحياة التى آلت إلى فوضى واضطراب. والشاعر فى هذا المنظر الكئيب يحاول أن يشكل الحياة فى أمسها وحاضرها حتى يقف عند حدود المعانى المتضادة، ويتبين غايات المحاسن والمساوئ، ويستحضر السلوك الحسن والمشين فى آن. قد نستطيع إبراز فعله هذا من خلال توقفنا عند صورة كل انهيار.

أما صورة المساء المتساقط الذى شبهه بجدار خرب منهار «ثم تساقط المساء فوقنا مثل جدار خرب، وانهار» فتوحى عبارة «فوقنا» فيها بأن السوء لم يقف عند حدود التساقط ولكنه سوء أصاب الجميع لأنه كان ـ كما قال الشاعر ـ

فوق الجميع، لعل الضمير «نا» يشعر بأن السوء الذى يسببه فرد واحد قد لا يكون أذاه محصورا فى المسبب وحده، ولكنه يلحق بالجماعة أيضا. وحين يكون الانهيار جماعيا تعم الفوضى ويحتاج الأمر إلى زمن لإعادة الضبط والانضباط. لكن الحد الثانى من الصورة «مثل جدار خرب، وانهار» لم يعف الجميع من المسؤولية. فهذا الجدار لم ينهر بعد أن خرب مباشرة، ولكنه - حسب صياغة الشاعر له - ظل فترة من الزمن على حال الخراب تلك أمام بصر الجميع حتى وصل إلى حالة الانهيار فانهار. ذلك لأن هناك فرقا جوهريا بين قولنا: «مثل جدار خرب منهار»، وقولنا: «مثل جدار خرب، وانهار». فالجملة الأولى ساكنة الزمن إذ ليس هناك فترة واضحة بين الخراب والانهيار، أما الثانية فالزمن فيها متحرك ممتد لأن الخراب استمر مدة ثم انهار. لقد أوحى الشاعر، بهذه الصياغة. أن أحدا لم يسع إلى إزالة الجدار قبل أن ينهار، لذا كان انهياره حين انهار على رؤوس الجميع. لم يناقش الشاعر أسباب الخراب ولا المسبب أو المسببين له، ولكنه ركز على أن الخراب حدث، وأن التقاعس عن مداواته كان عاما، ثم وصل إلى غايته من ذلك، وهى أن الأذى كان شاملا والمسؤولية كانت جماعية.

لعل الصور التالية تؤكد هذا المعنى، إذ يستوقفنا وصف الشاعر للأرض بعد الانهيار «بالغبراء»، ثم يصورها مرحدة بالسماء على هدف يمس الإنسان هو تلطيخ «الجبين بالغبار». ومن خلال ربطنا هذه الصورة بصورة الانهيار والمسؤولية الجماعية عن حدوثه، نرى أن النتيجة متوقعة لأن العار الذى ترمز له صورة «تلطيخ الجبين بالغبار» عار يعم ولا يخص. بقى أن نتوقف عند ثلاث كلمات فى هذه الصورة لنرى حدود المعانى وتلاؤمها مع الهدف العام. والكلمات هى: «اعتنقت»، و«صحيفة» و«الغبار».

أما كلمة «اعتنقت» فمن العناق والتلاحم والتعاضد، ولما كانت فى الصورة بين عنصرين متعاونين ضد الإنسان (السماء/ والغبراء) فإنها تغدو صورة بنائية تتم على أنقاض التهدم البشرى، بل إن ذلك التهدم كان السبب فى إيجادها. كأن الشاعر أراد أن يوحى بأن الضعف البشرى الناتج عن التناثر والتفرقة فى مكان ما يغرى بإنشاء قوى مضادة تعمل على الإفادة مما يخلفه ذلك الضعف، بل إن تلك القوى تتربص وتعمل على أن يحل التهدم لأن حياتها الحقيقية لا تبدأ إلا بعد حلوله.

أما كلمة «صحيفة» فهى إيحاء بالكتابة. والكتابة تاريخ، والتاريخ إما أن يكون ناصعا وإما أن يكون باهتا، كأن الشاعر أوحى من خلال هذه الكلمة بأن التاريخ الذى كان مقدرا له أن يكتب صفحات بيضاء مع بقاء الشمس وتماسك العمران البشرى، غدا بعد ميلانها، وتساقط المساء ملطخا بالسواد. إن ما يوحى بذلك استخدامه لفعل «تلطخ» وكلمة «الغبار».

أما هذه الكلمة «الغبار»، فقد كانت ناتجا طبيعيا للأرض بعد أن أصر الشاعر على أن يعطيها صفة «الغبراء». وما الغبار إلا رمز للقتامة وكل ما يؤذى العين ويعطل الرؤية ويسد المنافذ. وهكذا كان، إذ إن الصور التالية تعزز هذه المعانى فبتأثير ذلك الغبار انطفأت: أ - نوافذ المرضى فلم يعد بإمكان أحد مساعدتهم، ب - وأنوار الجسور فتعطلت حركة التواصل، جـ - وأضواء المآذن فسكت بذلك صوت الحق والهداية، د - وأعين الحراس فأصبح كل شئ مشاعا.

إن أى مجتمع يصاب بمصادر ضيائه وإشعاعه يبتلى بالظلمة التى لا تجلب سوى الفساد، وهذا معنى مستوحى من خلال صورة «حوائط الظلمة» التى «تكومت... فى مداخل البيوت والمخازن»، فحوائط الظلمة توحى باستمرار المعنى الذى ناقشناه سابقا، وهو أن انهيار أمر ما باعث قوى على بناء نقيضه. ولهذا شيدت حوائط الظلام بعد أن تهاوت حوائط الضياء، وكان بناؤها مما نهب من «البيوت والمخازن». أساس ذلك كله الانهيار الخلقى الذى أدى إلى موت كل شئ. لذا انكفأت «البيوت والمخازن» التى كانت أمكنة الحياة إلى «مدافن» - أمكنة الموت. ثم إن «الجبل» الذى كان رمزا للقوة والعظمة والعزة أمسى «بقايا جبل منهار» تتراكم فوقه «مدافن منهارة». إنها صورة للموت الذى يطوى صور الحياة.

لكن هذا الركام الذى أصابته بلوى الموت يدفع الشاعر إلى أن يلتمس بصيص أمل فيقول فى مقطع تال:

في آخر المساء شعشعت سحابة بنور
سحابة ناحلة رقيقة
وأومضت حمراء حمرة الزهور
سريعة ، وانطفأت في عتمة الأفق
واندفع النهار
(يا حمرة الغسق
يا لون عمري الذي ودعته حقيقة...
وعشته تذكار
أضاعك الليل كما أضاعك النهار).

يبدو في هذا المقطع شعاع نور يتسلل وسط كل ذلك الظلام، فيتحرك في داخل الشاعر خيط من أمل، لكنه يبقى سويعة ثم ينطفئ في «عتمة الأفق». إن تشكيل الشاعر هذا الأمل المنطفئ ساعة نهوضه ليوحي بأبعاد قد تجمعها العلاقة بين صوت الفرد/ وصوت الجماعة. أما صوت الفرد فاجتمعت عليه عوامل لإضعافه. أولها أنه أتى «في آخر المساء». وهذا وقت يتراكم فيه الظلام الذي يحتاج تبديله ضوءا باهر النور. وثانيها أن النور المتخيل شعشع وسط سحابة صفتها أنها «ناحلة رقيقة». فاختيار السحابة يوحي بأنها غير مستقرة، وبأنها ماضية إلى مغادرة المكان. وأما كونها «ناحلة رقيقة» فإيحاء بضعفها في مواجهة «عتمة الأفق» أو الظلام المطبق على كل بقعة في المكان. وثالثها أنها «أومضت». والوميض ضوء مؤقت يزول في زمن قصير. وقد حدد الشاعر وقته هنا فكان «سويعة» على التصغير. ورابعها: اختيار اللون الأحمر للضياء. واللون الأحمر يومئ بلون الأصيل – وهو اللون الذي يؤذن باقتراب غياب الشمس. وخامسها أن لون الضياء الأحمر شبه «بحمرة الزهور». والزهور، على جمال لونها، توحي بسرعة الانطفاء والذبول.

إذن، اعتمد الشاعر في تشكيله صورة التقابل على شعاع نور فرد ضعيف/ وسط عتمة علمة واسعة الامتداد في الأفق (الجماعة) أو – في المستوى الرمزي – اعتمد على صرخة تنوير واحدة خافتة تلقى في أسماع جماعة عامة اعتنقت الظلام مبدءا.

تأتي بعد هذا صورة النهار مندفعا «واندفع النهار». وكان المأمول أن يندفع مع اندفاع النهار علاج لكل النوائب التي جرها ظلام الليل. لكن البكائية التي أنهى الشاعر فيها المقطع ووضعها بين قوسين (...) تشير إلى عكس ذلك ونقيضه. فالنهار والليل متساويان في عدوانهما، وقد تعاونا على تضييع عمره. إن تشكيله بكائية الذات المقوسة لتوحي بأن تلك الصرخة التنويرية السابقة والتي جعل صورتها «حمرة الغسق» هي صرخته نفسه وقد رآها «لون عمره... وحقيقته»، مما يوحي بأن فيها الإنقاذ لو أنها سمعت. لكنها كانت حقيقة عاشها لفترة ثم ودعها بعد أن ضاعت نهارا كما ضاعت ليلا «أضاعك الليل، كما أضاعك النهار»، وأصبح يعيشها «تذكار» تاريخ مضى. وهكذا، أصبح تشكيل المقطع موحيا بصرخة فردية تاهت في غياهب العموم وورثت بكائية للذات، تلك الذات التي سعت إلى إحياء القيم فضيعها مسعاها.

ويسير الشاعر مع النهار يرصد ما فيه من شبه بالليل فيقول في المقطع الثالث:

وهكذا مات المساء
حين تقلبت على ضلوعها الشمس
وهبت تعتلي السماء
تنفست شوارع المدينة
أصوات ضجة بلا إيقاع
وانسكبت مجامر الشعاع
تمور في العيون ، تكشف الظلال
تثقب الحجر
أواه يا نور الضحى
ملأت قلبي فزعا وترحا
لأنني رأيت فوق ما أردت أن أرى
بوركت وقدة الظهيرة
النور يجلد العيون تعشى لا ترى
من البيوت والبشر
سوى مكعبات لون وحجر

من الملاحظ أن بداية هذا المقطع تتشابه مع بداية المقطع الأول: «وهكذا مات النهار» هناك، «وهكذا مات المساء» هنا. كما أن حركة الشمس فى مقطع موت «المساء»، هنا، مناقضة لحركتها فى مقطع موت «النهار» هناك، كما تدل على ذلك حركة الفعل فى المقطعين: «مال جنب الشمس واستدار» فى الأول، «وهبت تعتلى السماء» فى هذا المقطع. وهذا التشابه، وهذا التناقض ينبعان من معين واحد هو تجربة الشاعر؛ فهى التى تصدر الخيوط وتوزعها فى شبكة العلاقات الداخلية: تشابها وتناقضا.

تملى الشاعر فى مقطع «موت المساء» هذا حركة بزوغ الشمس واستوائها فرسم لذلك صورة تشخيصية تعيد صورة الزهو الإنسانى والعظمة الإنسانية؛ حيث جعلها «تتقلب على ضلوعها» وتهب لاعتلاء عرش السماء كبرياء وبهاء: «وهبت تعتلى السماء». ومادامت الشمس بهذه الصورة البهية تقف مضادة للظلام، فإن المتوقع أن يتبع هذا التضاد تضاد فى الحياة فينقلب الظلام ضياء. إن هذا صحيح على المستوى الطبيعى، لكن الحياة على المستوى النفسى والشعورى لدى الشاعر تظل ظلاما مع كثرة النور. وفى هذا مفارقة ساخرة ومؤلمة فى وقت واحد، وقد انعكست آثارها السالبة على المقطع كله، كما تبرزه العلاقات التى شكلت صور المدينة، والعيون، والضحى، والظهيرة.

أما صورة المدينة، فقد ألفتها مجموعة كلمات مترابطة، لكل منها وقع عميق الإيحاء فى المعنى السياقى العام. اختار الشاعر من المدينة شوارعها فشخصها ومنحها نفس الحياة: «تنفست شوارع المدينة» موحيا بأن البشر كانوا هم نفس هذه الشوارع، فهم الذين يبعثون فيها الحياة. لكنه أتبع هذه الصورة بما حول صفتها من الجمال إلى القبح. فقد أطلق على شوارع تلك المدينة صفة الرعونة: «الرعناء» موحيا بأنها حياة تفتقد الحكمة والتعقل، ثم أتبع تلك الصفة صفة أخرى تصف أعمال الناس وأفعالهم، فكانت حسب تصويره «أصوات ضجة بلا إيقاع»؛ أى أصوات جعجعة دونما طحن ولا قيمة. أما فقدان «الإيقاع» من هذه الضجة فيوحى بانعدام العمل الجماعى المنظم، وأى عمل ينقصه التنظيم والتعاون والمساندة يغدو هباء لأنه يصدر عن أفعال فردية «رعناء»، ويلحق الأذى بالنفس وبالآخرين. وهذا ترديد لمعان رأيناها تتوالى فى مقطع الليل أو ما أسميناه مقطع «موت النهار».

أما صورة العين فقد حرص الشاعر أن يمنحها من الشمس شعاعا: «وانسكبت مجامر الشعاع تمور فى العيون» وهو شعاع نفاذ «يكشف الظلال ويثقب الحجر». وهذا يعنى أن كل شئ أصبح مكشوفا لا يحجبه عن الرؤية حجاب. فالظلال السائرة اخترقت وبان ما تحجبه، بل إن الحجر الصلب ثقبته العيون ورأت ما يخفيه. لم يعد هناك سر خفى، خصوصا أن افتضاح الأسرار أصبح سلوكا جماعيا لا سلوكا فرديا بدليل مجئ «العيون» مجموعة لا مفردة، فالكل يتجسس على الكل.

وأما صورة «الضحى»، فقد خص بها نفسه، إذ بدأها بالتعبير عما يحس به من ألم وحرقه، فشكا إلى نور الضحى الذى غدت صورته صورة إنسان توجه الشكوى إليه فيسمعها: «أواه يا نور الضحى». وشكوى الشاعر كانت من نور الضحى نفسه، ذلك لأن هذا النور أراه مفاسد أمته وانشغال ناسها بمعايب بعضهم بعضا. فكانت تلك الرؤية «فوق ما أراد أن يرى». إنها الرؤية التى ملأت قلبه ـ كما قال ـ «فزعا وترحا»: فزعا لأن إصلاح الحال أضحى بعيدا إن لم يكن محالا، وترحا لأن قلبه على أمته، فهو يريدها للنفع لا للضرر، للتعاون لا للتنافر، لإيقاع جماعى لا لضجيج فردى فوضوى أرعن.

وأما صورة «الظهيرة» فقد بدأها بالثناء، لأنها فترة حر لافح: «بوركت وقدة الظهيرة» وأما لماذا هذا الثناء الذى يوحى بالمفارقة؟ فلأن الناس فى هذه «الوقدة» تعشى عيونهم عن رؤية العيوب، وكشف الأسرار. الكلمات المستخدمة فى تشكيل هذه الصورة توحى بشدة غضب الشاعر وحنقه؛ فالنور الذى هو نعمة للبصر يصبح ـ فى عرف الصورة ـ نقمة عليه: «النور يجلد العيون» وبدلا من أن يمنحها شعاعا للرؤية يعشيها كى لا ترى: «تعشى لا ترى من البيوت والبشر

سوى مكعبات من لون وحجر». فرؤيتها تتوقف عند هندسة المادة الظاهرة فى اللون والحجر، ولا تنفذ منها إلى الداخل. وهذا فقط هو كل ما يريده من الرؤية، ولذلك استحقت «وقدة الظهيرة» منه ثناء وتبريكا، وفى هذا مفارقة عجيبة.

ويصل مع النهار إلى نهايته فيقول:

فى آخر اليوم تدب فى عروق الشمس فترة الملال

ويولد اللون الرمادى الرقيق

حتى ضجيج الطرقات

ينحل إيقاعا رماديا رقيقا

(كلون أيامى التى ما استطعت أن أعيشها حياة...

فعشتها تأملا).

فى صورة «عروق الشمس» التى دبت فيها «آخر اليوم» «فترة الملال» إيحاء بأن هذا الملال الذى أعطى للشمس إنما هو رمز للتعب الذى أصاب أولئك الذين يعملون لانهيار عمرانهم، لذا بدأت مرحلة هدوء مؤقتة قبل أن يحل ظلام الليل من جديد ويعودون فيه سيرتهم الأولى التى صورها فى مقطع الليل (المقطع الأول)، وقد كانت هذه المرحلة الهادئة المؤقتة عند الشاعر ذات «لون رماى». واللون الرمادى هو اللون المتوسط بين الإنارة والظلمة، أو هو اللالون، لذلك كانت تلك الفترة محطة للتحول من النهار إلى الليل.

لعل هذه الفترة تذكرنا بتلك الفترة من «آخر المساء» التى أومض فيها شعاع «سويعة» وانطفأ وسط «عتمة الأفق». كأنهما لحظتان هادئتان عابرتان فى دنيا العبث، لكنهما - لضعفهما - لايقفان فى وجهه الدامس. ومن هنا وصفت هذه الفترة الرمادية، كما وصفت تلك الفترة الشعاعية، «بالرقة».

قد يسأل سائل: لم اختار الشاعر لون «الحمرة» للفترة السابقة على طلوع الشمس «الغسق»، بينما اختار اللون «الرمادى» للفترة السابقة على حلول الليل «الأصيل»، مع أن العكس يمكن أن يصف الواقع بمصداق أكثر؟ والجواب المحتمل هو رغبته فى أن يتناسب اللون المختار، نفسيا، مع ما يأتى بعده. فاللون الرمادى إيحاء بتحول الضياء إلى العتمة، بينما اللون الأحمر إيحاء بتحول العتمة إلى الضياء. بل إن تشابه الفترتين فى نفسه قد منحه الحرية فى إعطاء كل منهما لون الأخرى وصفتها.

أما صورة «ضجيج الطرقات» الذى «ينحل إيقاعا رماديا رقيقا» فإيحاء بتحول الضجيج إلى سكون. والسكون فى الفترتين هو السكون الذى يسبق العاصفة، لهذا جاز للشاعر أن يشبه هذه الفترة الرمادية بلون أيامه التى عاشها «تأملا» ولم يستطع أن يعيشها «حياة». والتقابل بين الأيام «تأملا»، والأيام «حياة»، تقابل كبير وذو معان بعيدة؛ ذلك لأن الحياة «تأملا» قد تكون انسحابا من الحياة. أما الأيام «حياة» فاندغام بما يجرى والمشاركة بصياغته للقناعة بأن ناتج العمل والأمل المعقود عليه يستحق الجهد بل الفداء المبذول برضا وطيب نفس. قد يكون هذا هو المعنى الذى أوحت به بكائية الشاعر فى المقطع السابق، حين جعل حمرة الغسق لون عمره الذى عاشه حقيقة: «يا حمرة الغسق، يا لون عمرى الذى ودعته حقيقة». وبذا يصبح اللون الأحمر رمزا لحياته التى عاشها «حقيقة» بفداء، واللون الرمادى رمزا لحياته التى عاشها «تأملا» أو انسحابا. وكل منهما يشكل إيقاعا للثانى.

كانت الفترة الرمادية تلتقى مع الفترة الإشعاعية فى أكثر من شبه، من ذلك العمر القصير لكل منهما الذى وصف بأنه «سويعة»:

سويعة، ويهبط السواد حين ينقضى الأصيل

فالشمس ألقت نظرة الوداع

واتكأت مرهقة على التلال

عندما نتلقى الفعل «يهبط» وصفا للسواد، نسترجع الفعل «اندفع» الذى كان قد استخدمه وصفا للنهار. وبهذا يوحى الشاعر بأنه يعيش إيقاعات تكرر نفسها؛ فالليل يشكل مع النهار إيقاعا نفسيا وفكريا متوترا، والمرحلتان المؤقتتان تشكلان إيقاعا متكررا. ولكن الشاعر وسط هذه المعزوفة

الإيقاعية الجنائزية الحزينة المتواصلة يعيش فى انتظار لحظة تحول للإشراق:

وهكذا تمضى الحياة بى

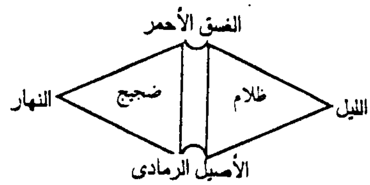
أعيش فى انتظار

هل...

لحظة مشرقة فى ظلمات الليل

أو .... لحظة هادئة فى غمرة النهار ؟(٣٥)

فالحياة الحاضرة فى نظر الشاعر دائرة من القلق: الظلام يلفها ليلا، والضجيج الأرعن الصاخب يتملكها نهارا. ولا يملك هو سوى الأمل بالنور والهدوء. وقد يوجز الرسم التالى حالة الشاعر تلك:



ـ ٦ ـ

كنا فى جو نصوص ثلاثة لشعراء معاصرين كبار: درويش، والبياتى، وعبد الصبور، وقفنا فيها على انعكاس الليل فى أخيلتهم وتجاربهم، وعلى ما أنتجوه من تشكيلات أخرجت الليل بصور شتى، وأنساق عدة، ومعان عميقة بعيدة، وما يهمنا تأكيده هو أن الليل نأى تماما عن كونه صورة لزمن وقتى طبيعى محدد يأتى بعد وقت محدد آخر هو النهار، وأمسى لديهم جميعا حقلا يسع تجاربهم الخاصة التى تشابكت أشياؤها، وتعقدت علاقاتها ثم إن الليل عند كل واحد منهم كان متضمنا تجربته الذاتية التى اختلفت فى النوع والتوجه عن تجربتى الشاعرين الآخرين. وقد تأسس على ذلك اختلاف الرؤيا والتشكيل فيما بينهم.

سنحاول بلورة هذا الاختلاف، وسنقف عند حدود الالتقاء، إن وجدت، من خلال معالجة أهم البنى الشعرية مثل: بناء التجربة الذاتية، والصورة، واللغة، والإيقاع.

أولا: بناء التجربة الذاتية:

كانت تجربة محمود درويش فى نصه تجربة نضالية؛ فهو يعانى هم احتلال شعب آخر لوطنه، وتشريد أهله، لذا كان مشغولا فى قصيدته بتراكمات هذا الهم ومسبباته وعمق المأساة الطالعة منه. لذا تعامل مع الليل رمزا للعداوة بشقيها: الداخلى والخارجى، وعلى أساس أنها حجاب للرؤية الصافية. فالحجاب قد يستر الحقيقة عن مبتغيها. فيسلك سلوك التائه الذى قد توقعه متاهته فى شرك سلوكه فتكون النتيجة عكس ما يبتغى، وهكذا كان. فأما العدو الداخلى فقد أوقعته عداوته فى الشرك فقصر عمره بدلا من تطويله، وأما العدو الخارجى فكانت متاهة احتلاله سببا فى إيقاد شعلة الثورة والانتفاضة عليه، ودخل فى صراع طويل ستكون نهايته هلاكه، وانتصار أهل الأرض الذين يسلكون إليه طريق الفداء والاستشهاد.

أما البياتى فتجربته فى النص فكرية رؤيوية، وهمه التوافق مع المجموع. لقد حاول فى البداية أن يجهض فكره، وأن يعشى عينه فلا ترى ما يؤذيه أو تمنحه، على الأقل، فرصة التعايش مع ما يؤذى. لكنه لم يستطع، لذلك استنجد ببارقة من المجهول، ولما لم تأت حمل لواء التغيير بنفسه؛ فقد مل من كونه معزولا، بعيدا عن التوافق مع الآخرين. لقد كان واثقا من صواب أفكاره وقد سعى إلى تغيير المجموع ذلك لأنه لا يستطيع أن يعيش فى جماعة تسير متخبطة فى الظلام والتيه.

أما عبد الصبور، فتجربته فى النص فلسفية يبدو فيها راصدا الأحداث أكثر منه فاعلا. فقد كان يتلقى الحدث ولا يشارك فى صنعه أو تغييره. إنه يعيش بين الواقع والذكرى، ولكنه ينشر صديد جرح الواقع أمام النظارة ويرسم النهاية المنتظرة، إذا ما ظل النزف مستمرا، ويفصل فى الرسم فيكثر من علامات السوء، وإشارات الانحلال حتى تبدو الدنيا ليلا دائريا لا ينتهى ظلامه. إنه بهذه الصور القاتمة يحاول أن يستنهض الجانب الأبيض من الإنسان ليتحرك فيبدد الظلمة من درب السالكين حتى يروا رونق الحياة الأجمل.

يشكل الليل عند الشعراء الثلاثة هما كبيرا. وقد اجتهد كل منهم لإزاحته ورؤية ما بعده من معان، فانعكس ذلك

على النمط الشعرى الذى سلكه لبناء نصه. وإذا بدأنا النظر فى مقدمة كل منهم وجدنا اتفاقا ما فى بعض الجوانب، واختلافا بيناً فى بعض الجوانب الأخرى.

استخدم الشعراء الثلاثة أسلوب الحكاية البسيطة Allego-ry[٣٦]، فاتفق درويش وعبد الصبور على ابتداء الكلام بواو الاستئناف التى توحى بأن الحديث له ارتباطات بما هو كامن فى النفس، وأنه استمرار لسرد الحكاية التى يدرك المحذوف منها دونما إيهام كبير. أما البياتى فكانت بداية قصيدته جملة خبرية فعلها ماض «آمنت...». وهو فعل، فى موضعه، يشعر أيضا أن هذا الإيمان لم يأت فجأة، ولكنه أتى بعد رحلة أو منازعة مع الحياة وأحداثها. وهذا يثير فى النفس جزءا غائبا من القصة لكن خيوطها تتضح بعد السير مع النص.

وإذا كان الشعراء الثلاثة قد اتفقوا على أسلوب الحكاية هذا، فإنهم اختلفوا على نوعية الشكل الذى أخرجوها فيه؛ إذ كانت الحكاية عند درويش مكثفة جدا، بينما هى عند صاحبيه ذات سعة، وهى سعة ذات حجم متقارب عندهما، لكنها تختلف فى البناء.

ومع أسلوب الحكاية برز أسلوب آخر عند درويش والبياتى هو الحوار الذاتى أو المونولوج (Monologe)[٣٧]، فقصيدتاهما حوار مع النفس، لذلك برز ضمير «الأنا» طاغيا فيهما، وأصبح هو المحور الذى يحرك الأحداث ويدفعها إلى النهاية. وقد خالفهما فى ذلك عبد الصبور؛ إذ اعتمد أسلوب السرد التتابعى (Narrative) الذى سار مع حركة الأحداث متواليا توالى الزمن المحرك لها: من المساء إلى النهار، ومن النهار إلى المساء، لكنه استخدم المونولوج فى موقفين اثنين داخل السرد.

وتتناسب أساليب الشعراء مع التوجه العام لكل منهم فى طبيعة التجربة. فإذا كان درويش والبياتى قد زجا بنفسيهما فى قلب الحدث وشاركا فى صنعه، فإن عبد الصبور كان متأملا يرسم جوانب الحدث كما يجرى أمامه. وقد برز ضمير المتكلم عنده فى ثلاثة مواضع فقط هى النهايات للمقاطع: «يا لون عمرى...» و«كلون أيامى...»، و«أعيش بانتظار...» فكان فى ذلك إيحاء بأنه واحد ممن لفهم ظلام الليل وأصابهم بسوء.

ثانيا: الصورة

وننظر إليها عندهم من خلال شكلها، والعلاقات التى غلبت على جمع الأطراف فيها: ففى الشكل اختلف الشعراء الثلاثة؛ إذ اعتمد درويش الرمز أسلوبا وطريقا لتكثيف المعانى. فإذا قلنا: إن الصورة تعنى جمع حدين (طرفين) على نوع من الترابط ينبثق من خلاله المعنى حدا (طرفا) ثالثا، فإن الرمز يعنى استخدام الكلمة على نحو يثير عالما من الأحداث والترابطات والمعانى بحيث يكون هذا العالم هو الطرف الثانى والثالث معا: فالليل، والأوراق، والأشجار والعمر، والذاكرة والماء والرمل والشاعر نفسه، والليلة والظل، كلها رموز لمعان كبيرة تنتسب إلى أزمنة مختلفة وأمكنة متعددة، وتجمع بين الفرد والجماعة، وتتوزع بين المحلى والإنسانى. وقد قرن الرمز إلى الرمز بعملية معقدة مكثفة.

أما البياتى، فاعتمد الصورة الاستعارية حتى غدت هى أسلوبه المفضل؛ إذ لم يأت سواها فى كل القصيدة إلا صورة تشبيهية واحدة: «فكأن خلف الليل ليلا آخرا». وقد نوع فى بناء الاستعارة فجمع فيها أطرافا متعددة: بعضها مجتمع على المفارقة مثل «الصحوة المخمورة» و«سكرة صاح»، وبعضها على التناقض كاجتماع الظلام والنور مثل «فى جنح الظلام صباحى» و«أضاءت بها الدجى»، وبعضها على الاختلاف مثل «شربت سناها ضحكة الأرياح»، وبعضها على التماثل مثل «من لى بظامئة تزيد تعطشى»، وأكثر من التشخيص والتجسيم مثل «حبى الذى قد مات» و«الخريف يجذ أوراق الهوى»، واستخدم الرمز أيضا. فبالإضافة إلى الليل هناك الريح والصدى، والضحى والخريف، كما نوع فى الجانب الحسى من الصورة؛ إذ لم يكتف بالصورة البصرية بل أضاف إليها الشمية مثل «غاب العطور» والسمعية مثل «سمع الخريف».

أما عبد الصبور، فقد ركز فى الصورة على رمزية اللون، بل جعل مركزية المعنى فى العلاقة بين اللون الأحمر واللون الرمادى على أساس أنهما لونان بين نور النهار، وسواد الليل، واستخدم بعضا من الصور التشبيهية مثل: «المساء مثل جدار خرب»، «البيوت كأنها مدافن»، لكن هذه الصورة قليلة بالقياس إلى الصور الاستعارية التى كثرت كثرة بارزة. وقد امتازت عنده بأنها مبنية من أطراف متغايرة لكنها متوافقة

وغير متنافرة. وقد اتخذت التشخيص أساسا لها مثل: «مات النهار» و«مال جنب الشمس واستدار» و«واندفع النهار» و«تنفست شوارع المدينة» و«النور يجلد العيون» والشمس «اتكأت مرهقة»، لكنه استخدم التجسيد (المعنويات تجسد فيه بالأشياء الحسية غير البشرية) مثل: «تساقط المساء»، و«حوائط الظلمة»، و«انسكاب مجامر الشعاع» لكنه كان قليلا بالقياس إلى التشخيص.

ومما امتازت به الصورة عند عبد الصبور الحركة. وقد ظهرت فى الأفعال المصاحبة للصور مثل: «تساقط» و«تكوم» و«انكفأ» و«أومض» و«تقلب» و«انسكب» و«يجلد» و«ينحل» و«اتكأت». وقد استطاع عن طريق تلوين الصور وتحريكها بعث الحياة فيها، فكان فى هذا تعويض عن المشاركة الذاتية فى صياغة الأحداث كما فعل صاحباه الآخران.

ويرتبط بالصور تعامل الشعراء مع المكان؛ ففى قصيدة درويش إشارة إلى مكان واحد هو «الحفرة» لكن السقوط فى الحفرة لا يعنى - فى جانب من التحليل - السقوط إلى أسفل، ولكنه يعنى الطريق إلى الارتفاع والشموخ، فهو الفداء - طريق الحياة الأوحد لمن اختار النضال والشهادة.

أما البياتى، فقد استخدم من المكان: «القمة الثلجية»، و«قبر الشباب»، و«نهر الظلام»، و«خلف الليل». والرحلة مع هذه الأمكنة تختصر لنا الحكاية كلها: فالقمة الثلجية كانت توحى بالبلادة وعدم مقاومة الوضع القائم استسلاما له، أما قبر الشباب، ونهر الظلام فهما المكانان اللذان بدأت فيهما ومنهما حركة الشاعر نحو استعادة الذات؛ لأنهما الموضعان اللذان استدعى انسكاب الدم عندهما، فقد طلب من النجوم شهابا «يدمى على قبر الشباب جماحه»، كما تهز فى نهر الظلام مشاعره «حتى تخضب ماؤه بجراحه». والدم - كما قلنا - كان المحفز والمحرك الفاعل لاستنهاض العزيمة. أما «خلف الليل» فهو المكان المجهول الذى رأى الشاعر أن نور الأمل سيأتى من جهته، وقد انبرى للنضال استنزالا لذلك الأمل.

أما عبد الصبور، فقد استحضر من المكان: «الجدار المنهار»، و«النوافذ»، و«الجسور»، و«المآذن» التى انطفأت أنوارها جميعا بعد تساقط المساء. وكذلك «الأفق» الذى شملته «العتمة» و«شوارع» المدينة الرعناء، و«الطرقات» الملأى بالضجيج، و«التلال» التى اتكأت عليها الشمس مرهقة. وهى أمكنة دارت كلها فى فعل السلب، وهذا ينسجم مع طبيعة تجربة هذا الشاعر التى انتهت إلى دائرة من الظلام والشؤم.

ثالثا: اللغة ونقف فيها عند زمن الأفعال، واختلاف الأساليب:

أما الأفعال، فإنها عند درويش أفعال للحاضر: «أنظر» و«أحدق» و«أبصر» و«تقضم» و«لم يبق» و«نتصارع» و«يعود» و«أسقط»؛ ذلك لأن الشاعر يعيش صراعا فى الحاضر ومع الحاضر.

لكن البياتى بدأ قصيدته بأفعال ماضيه: «آمنت» و«دفنت» و«حطمت» وأتبعها أفعالا للحاضر مثل: «تزيد» و«تسم» و«تئد» فى المقطع الأول؛ ذلك لأنه فيه كان موزعا بين الماضى الذى استذكر فيه سلوكا ينسبه إليه، ثم احتاج أن يتوافق معه فراح ينشد أفعالا حاضرة تسعفه على التواؤم مع ماضيه فجاءت أفعال مثل «تشل» و«أطوى». لكنه فى المقطع الثانى بدأ يطلب أفعالا تحرك حاضره فجاءت أفعال مثل «يهوى» و«يدب» وعاش فى بداية المقطع الثالث متأرجحا بين الفعلين إلى أن أخذ الحاضر مستقره فغدا غالبا على كل الأفعال فى نهاية المقطع مثل: «تفهم» و«يلقى» و«يضيع» و«يعربد» و«يجر». كأن هذا إيحاء بأن الأحداث بدأت تميل لصالح حاضره الإيجابى وتحقيق أمنياته ورغباته فى التخلص من حاضره السلبى.

أما عبد الصبور، فإن الحدود بين الماضى والحاضر كانت أوضح. فقد ظل محافظا على الفعل الماضى حتى المقطع الأخير من القصيدة إذ توالت فى النص أفعال مثل: «مات» و«مال» و«تساقط» و«اعتنق» و«لطخ» و«انكفأ» و«أمضى» و«أضاع» و«تقلب» و«تنفس» و«ملأ». أما فى المقطع الأخير فتوالت أفعال للحاضر مثل: «يجلد» و«تدب» و«يولد» و«ينحل» و«يهبط» و«ينقضى» و«نمضى» و«أعيش» وهذا ينسجم أيضا مع طبيعة التجربة عنده، لأنه يتصور أنه يعيش

الظلام ليلا ونهارا، وهذا يعنى أن الظلام يعم الحاضر كما كان قد عم الماضى من قبل.

واستخدم الشعراء أساليب الخطاب بألوان مختلفة أيضا. أما درويش، فقد غلب الأسلوب الخبرى على قصيدته كلها. ولم يأت فيها سواه. لكن ذلك الأسلوب لون بحالات من الثبوت، وحالات أخرى من النفى وحالات ثالثة من التوكيد. لهذا يجوز لنا أن ندعو أسلوب درويش بالسهل الممتنع؛ لأنه أسلوب سهل الاستخدام فى الظاهر، لكنه فى التحليل الواعى يبدو شديد التعقيد كثيف الإيحاء وبعيد الغموض؛ و لهذا احتمل قراءتين مختلفتين.

أما البياتى، فابتدأ قصيدته بتتابع حالات إخبارية فى المقطع الأول ثم بدأ منذ المقطع الثانى يلون أسلوب الخبر هذا بأساليب أخرى كالنداء والاستفهام الإنكارى، مما يدل على قلقه وتوتر إحساسه هنا.

أما عبد الصبور، فالأسلوب الخبرى هو المعتمد فى قصيدته ولم يكن هناك استثناء منه إلا فى أساليب ثلاثة: أولها أسلوب النداء: «يا حمرة الغسق»، وثانيها التوجع «أواه يا نور الضحى»، وثالثها الاستفهام الطلبى «هل لحظة مشرقة» وفى هذه الأساليب تكثيف لنوازع الألم فى تجربته.

وفى الإيقاع الموسيقى استخدم درويش تفعيلتى البحر البسيط (مستفعلن فاعلن)، لكنه توسع فيهما كثيرا فاستغل كل الزحافات الممكنة للتفعيلة الواحدة ووزعها على الأبيات، دون التقيد بموقع التفعيلة أو توالى التفعيلتين على نظام تتابعى واحد، وقد وصل عنده أقصى حد لعدد التفعيلات فى البيت الواحد ستا. أما القافية فاعتمد فيها على ترديد كلمة «الليل» ثم ضم إليها كلمتى: الرمل، والظل، لكنه أوجد الإيقاع فى غير التفعيلة والقافية كالموازنة الإيقاعية مثل: «فى أوراق الأشجار وفى أوراق العمر» و«فى ذاكرة الماء وفى ذاكرة الرمل»، والترديد مثل «ثانية ثانية»: وتكرار (هذا) ثلاث مرات، و(عمر) مرتين، فجاء تعقيد الإيقاع لديه متجاوبا مع تعقيد معانى تجربته.

أما الإيقاع عند البياتى فتمثل فى التزامه تفعيلة البحر الكامل (متفاعلن) مستغلا زحافاتها لتوزيع الإيقاع وكسر الرتابة، كما التزم رويا واحدا هو (الحاء المكسورة) لكنه، مع ذلك، وفر لقصيدته ألوانا أخرى من الروى (كحرف الياء) و(الألف المقصورة)، واعتمد الترديد والتكرار والموازنة. لكن الملاحظ التزامه الليل فى لازمتين هما: «آمنت بالليل الذى لا ينتهى» و«يا ليل يا غاب العطور ويا صدى»، وهما لازمتان أوحى بهما اختلاف الليل الأول عن الثانى. والشاعر - كما رأينا فى التحليل - كان موزعا بين هذين الليلين: ليل الماضى، وليل الحاضر.

أما عبد الصبور، فقد التزم فى إيقاع قصيدته تفعيلة بحر الرجز (مستفعلن) لكنه أخرجها فى بعض الأبيات إلى (فعولن) و(فاعلن). وقد وصل الحد الأقصى لتكرار التفعيلة فى البيت الواحد ست مرات. أما الروى فقد نوع فيه إذ جعله (الراء المكسورة المسبوقة بالألف) حينا، مثل «استدار» و«منهار» (والمسبوقة بالواو) حينا آخر، مثل: «الجسور» و«النور» و(المسبوقة بحركة الفتح) حينا ثالثا، مثل «الحجر» و«البشر» كما جعل الروى (الهمزة الساكنة)، مثل «الغبراء» و«السماء»، و(العين الساكنة) أيضا مثل «إيقاع» و«شعاع» و«وداع»، كما حفلت قصيدته بالترديد والتكرار. لكن الإيقاع الكبير الذى أحدثه كان بين حركة المساء وحركة النهار: «وهكذا مات النهار»، و«هكذا مات المساء» وحركة الغسق وحركة الأصيل؛ حيث أثار فينا أن نعيش إيقاعا موسيقيا متجاوبا مع إيقاع المعنى.

*

وهكذا، تعامل هؤلاء الشعراء الثلاثة مع «الليل»، وحولوه من كونه ظاهرة طبيعية واقعية إلى كونه فضاء تتجاور فيه عناصر التجربة المختلفة توافقا وتنافرا. وقد استخرج كل واحد منه، ومما ارتبط فيه من عناصر وأحداث، معانى متجذرة فى النفس وفى الحياة بعيدة المرامى والغايات، أو ما يمكن أن نسميه المعنى الأعمق والأبعد للتجانس الكونى والإنسانى، وهو ما عبرنا عنه اختصارا بـ«معنى المعنى». وقد شكل كل من الشعراء الثلاثة «معنى المعنى» هذا بأساليب خاصة فى البناء والصورة واللغة والإيقاع؛ حيث أبرزت هذه الأساليب خصوصية التجربة وولدت معانى مرتبطة بتفرد نوعيتها حتى

غدت المعانى المفجرة فى نص الواحد منهم تختلف اختلافا واضحا عن المعانى فى نص صاحبه.

بذلك أصبح «الليل» مصدرا خصبا لحقل من المعانى الكامنة فى كل نص من النصوص الثلاثة المحللة آنفا. ويمكننا أن نبنى ـ اعتمادا على هذا ـ قاعدة نقدية عامة مؤداها أن أية كلمة لغوية تصبح فى الشعر حافزا لتجميع كلمات أخرى حولها، بحيث يصبح معناها من خلال ترابطاتها وعلاقاتها بغيرها معانى لا متناهية، فكل معنى يقود إلى غيره حتى يتشكل من جملة هذه المعانى المشابكة ما سمى «معنى المعنى» الشعرى.

الهوامش:

١ ـ R. Barthes, The Death of Author, In (**Image-Music-Text**), Essays Selected and Translated by stephen Heath, Fontana-Britain, 1979, p. 146.

٢ ـ عن كتاب عبد الله الغذامى **الخطيئة والتكفير**، النادى الأدبى الثقافى، جدة ١٩٨٥، ص ٦٠.

٣ ـ T.S. Eliot, **The USE of poetry and the USE of criticism**, London, 1970, p. 126.

٤ ـ عن كتاب **الخطيئة والتكفير**، ص ص ٧٥ ـ ٧٦.

٥ ـ **دلائل الإعجاز**، تحقيق: أحمد مصطفى المراغى، دار المكتبة العربية، القاهرة، ١٩٥٠، ص ١٧١.

٦ ـ **بناء لغة الشعر**، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٢٨ وما بعدها.

٧ ـ R. Barthes, (**Image- Music- Text**): Essays Selected and Translated by S. Heath, Fontana, Great Britain, 1979, p 55.

٨ ـ عن كتاب **الخطيئة والتكفير**، ص ٧٣.

٩ ـ **مقالة فى النقد**، ترجمة: محيى الدين صبحى، دمشق ١٩٧٣، ص ٥٢.

١٠ ـ راجع آراء جون كوين هذه فى كتابه: **بناء لغة الشعر**، ص ٢٣٠ وما بعدها.

١١ ـ T.S. Eliot, **The Use of Poetry and the Use of Criticism**, P. 130.

١٢ ـ على حرب: **نقد النص**، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٣، ص ٢٢.

١٣ ـ عبد الغفار مكاوى: **قصيدة وصورة**، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٧، ص ٢٢.

١٤ ـ تودوروف، **الشعرية** ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٧، ص ٢١.

١٥ ـ تودوروف **الدرجة الصفر للكتابة**، ترجمة: محمد برادة. دار الطليعة للطباعة والنشر، ص ٣٧.

١٦ ـ R.Barthes. (**Image- Music- Texte**), p. 148 Ibid. p. 143.

١٧ ـ جراهام هو، **مقالة فى النقد**، ص ١٦٣.

١٨ ـ محمد الكتانى: التاريخ للأدب العربى: تساؤلات ومواقف، ضمن مجلة **علامات فى النقد الأدبى**، النادى الأدبى الثقافى بجدة، ١٩٩١، ص ٨٥.

١٩ ـ وليم راى، **المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٩٩.

٢٠ ـ راجع آراءه فى بحثه: قراءة فى «معنى المعنى» عند عبد القاهر الجرجانى، مجلة **فصول** العددان ٣/٤ لعام ١٩٨٧، ص ص ٣٧ ـ ٤٥.

٢١ ـ C.K. Ogden and I.A. Richards, **the Meaning of Meaning**, London, 1985, p. 149.

٢٢ ـ راجع فى ذلك كتاب **الأساطير** أحمد كمال زكى، دار العودة، بيروت ١٩٧٩، ص ص ٤٣ ـ ٨٧.

٢٣ ـ انظر كتاب **الحيوان**، للجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، بيروت ١٩٦٩ جـ٥، ص ١٣٦ والقواء: الخالى من الأرض.

٢٤ ـ المصدر السابق جـ٤، ص ٤٧٤ وما بعدها. وخزاز: اسم جبل.

٢٥ ـ نفسه جـ ٥، ص ١٢٣ والمتقشر: المتنحى عن الناس، وتبوخ: سكن ونفتر، وتزهر: تضيء.

٢٦ ـ كل النماذج السابقة أشهر من أن توثق، لذا عزفت عن توثيقها.

٢٧ ـ غازى القصيبى، ديوان **عقد من الحجارة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١، ص ص ١٢ ـ ١٤.

٢٨ ـ **ديوان عمر أبو ريشة**، دار العودة، بيروت ١٩٧١، ص ص ٤٢ ـ ٤٣.

٢٩ ـ محمود درويش، **أرى ما أريد**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب. ١٩٩٠، ص ٥.

٣٠ ـ انظر **ديوان محمود درويش**، دار العودة، بيروت ١٩٧٧، ص ١٧١.

٣١ ـ ديوان: **أرى ما أريد**، ص ١٠.

٣٢ ـ انظر فى معنى المفارقة وأبعادها. K. Beckson and A. Ganz. **Literary Terms: A Dictionary**, New York, 1977, pp. 119 - 121.

٣٣ ـ **ديوان محمود درويش**، ص ص ١٧١ ـ ١٧٣.

٣٤ ـ **ديوان عبد الوهاب البياتى**، دار العودة، بيروت ١٩٧٢، جـ ١، ص ص ٤٨ ـ ٥٠.

٣٥ ـ **ديوان صلاح عبد الصبور**، دار العودة ١٩٧٢، ص ص ٣٠٢ ـ ٣٠٥.

٣٦ ـ **Literary Terms**, pp. 8-9 .

٣٧ ـ **Ibid**, pp. 155-156.

إطلالة على الدلالة العامة لشعر رفعت سلام

خاصة فى ديوانه هكذا قلت للهاوية

محمود أمين العالم*

لن أضيف جديداً إن قلت إن رفعت سلام ينتسب شعره إلى ما يطلق عليه شعراء السبعينيات؛ فهو ينتسب بحق إلى هذه المدرسة الشعرية التى بدأت فى السبعينيات والتى تأسست بها رؤية شعرية مختلفة عن مرحلة الخمسينيات والستينيات، وإن كانت فى تقديرى امتداداً لها من حيث البعد الدلالى الوطنى والاجتماعى وإن تمايزت عنها من حيث التشكيل الجمالى. ولعل أهم ما يحدد ملامح الاختلاف بين مدرسة السبعينيات والمدرسة السابقة عليها هو الخروج على النسق التفعيلى (وإن استمر بمستوى أو بآخر)، فضلاً عن التمرد على البنية التشكيلية للقصيدة، فلم تعد امتداداً عضوياً متسقًا أحادىّ الاتجاه، تتراكم وتتنامى وتتسلسل معانيه بشكل منطقى، يفضى بعضه إلى بعض، مما يشكل فى النهاية دلالة عامة محددة.

هذا إلى جانب بروز الموقف النقدى، بل النقض الجذرى للأوضاع السياسية والاجتماعية والفكرية التى أخذت تسود ابتداء من منتصف السبعينيات بوجه خاص مع بداية التوجّه إلى سياسة الانفتاح على اقتصاديات السوق من جهة، وعلى التحالف مع الرأسمالية العالمية والتبعية لها والتصالح مع إسرائيل من جهة أخرى. ولهذا نقرأ فى افتتاحية العدد الأول من مجلة (إضاءة ٧٧) الذى صدر فى يوليو ١٩٧٧ مرتكزَين محدَّدين لهذه المدرسة الجديدة، المرتكز الأول، كما تقول الافتتاحية، هو:

> إن القائمين على هذا التوجه الجديد أصحاب فكر اشتراكى وإن كانوا لا يغلقون أنفسهم دون كل جهد شاب جاد حقيقى فنى وجمالى وفكرى. والمرتكز الثانى، أن لهم مفهومًا للفن يرفض ثنائية الشكل والمضمون ويرى فى الفن

---

* مفكر وناقد مصرى.

إدراكًا جماليًا للواقع لا يعكسه آليًا بل يخلق - بطرائق التعبير المجازى - موازاة رمزية لهذا الواقع. ولهذا كان حرصهم على تقدمية الرؤية للعالم وللواقع، وحرصهم كذلك على القيم الجمالية الراقية للشعر.

على أنه برغم هذه الملامح العامة لهذه المدرسة الشعرية التى تختلف عن مدرسة الخمسينيات والستينيات على الأقل من حيث البنية التشكيلية للشعر أو الحساسية الجمالية كما يقال؛ ففى داخلها كانت تتخلق تمايزات إبداعية، قد تختفى وراءها اجتهادات فكرية مختلفة، داخل الإطار الفكرى العام المشترك.

ولهذا فمن التعسف أن نوحد، فى نمط فنى فكرى جمالى واحد، رؤية كل من حلمى سالم، وحسن طلب، وأمجد ريان، وعبد المنعم رمضان، وجمال القصاص، ومحمود نسيم، ومحمد سليمان، ووليد منير، وماجد يوسف، ورفعت سلام، وغيرهم من رواد هذه المدرسة. فبينهم تمايزات فى الرؤية الجمالية والدلالية.

وفى تقديرى، دون أن أدخل فى تفاصيل تاريخية، أن رفعت سلام كان يستشعر هذا الاختلاف ويعبر عنه منذ البداية. ولعلى أتبين هذا فى العدد الثالث من المجلة، فى رده على مقال لحلمى سالم بعنوان «نقد العقل الميكانيكى» بمقال بعنوان «نقد النقد الميكانيكى». ويمكن تلخيص مقال حلمى سالم فى قوله:

إن الفصل فى الحكم على العمل الفنى هو تشكيل هذا العمل لا مضمونه، فإذا كان المضمون ثوريًا والتشكيل تقليديًا يواصل النسق الشكلى السائد فلا سبيل إلى الحكم عليه بأنه شعر ثورى.

ولعل هذا الرأى كان ترداداً لنظرية أدونيس فى العلاقة بين الشعر والثورة والتى أخرج بها الشعر الفلسطينى من الثورية بسبب نسيجه التعبيرى التقليدى. ويرد رفعت سلام على ذلك الرأى قائلاً:

إن الحديث عن تشكيل ثورى للقصيدة لا يخرج عن محض تأملات ذهنية مغرقة فى المثالية، ويصبح بمقتضاه مفهوم الشعر الثورى هو مجرد التجديد الشكلى فحسب.

على أن الشعر الثورى فى تقديره يتضمن بالضرورة الرؤية السياسية الثورية للواقع.

لا أريد أن أخوض فى تفاصيل هذا الحوار البالغ الدلالة فى ذلك الوقت، وإن كنت أعتقد أن الخلاف حول هذه المسألة قد انحسر خلال السنوات التالية بالممارسة الإبداعية نفسها. على أنى أردت أن أقول إن رفعت سلام كان منذ البداية يحمل رؤية اجتماعية جذرية ملتحمة برؤية جمالية تشكيلية جذرية كذلك. ولعلنا نلمح هذه الرؤية الجمالية التشكيلية منذ البداية فى الاختلاف بينه وبين حسن طلب حول تقييم قصيدة مبكرة لرفعت سلام هى قصيدة «منية شبين». ففى العدد الأول من مجلة (إضاءة ٧٧) ينشر رفعت سلام هذه القصيدة ويعلق عليها حسن طلب فى العدد نفسه، منتقداً فيها - رغم تقييمه الإيجابى لها - أنها تكاد تنقسم إلى قسمين مختلفين، ولهذا فهى تفتقد البنائية والتنامى الإيقاعى. والواقع أننا نكاد نرى فى هذه القصيدة المبكرة لرفعت سلام معالم المشروع الشعرى الذى سوف نقرؤه ونتابعه فى أشعاره ودواوينه بعد ذلك.

ما أردت هنا أن أقف عند هذا الاختلاف فى الرؤية الجمالية بين حسن طلب ورفعت سلام، وإنما أردت أن أقول إن رفعت سلام كانت له رؤيته الفكرية والجمالية الجذرية الخاصة منذ البداية المبكرة، والتى تكاد تشكل مشروعه الشعرى عامة حتى آخر دواوينه التى أجتهد لقراءته فى هذه الإطلالة.

ولعل أبرز ما يميز هذه القصيدة المبكرة هى بالفعل ازدواجيتها الإيقاعية والصياغية التى انتقدها حسن طلب. فسوف نجد هذه الازدواجية فى أشعار رفعت سلام، بل قد تتعدد الإيقاعات والصياغات والتشكيل الطباعى كذلك، كما سوف نرى. ولكن إلى جانب هذه الازدواجية الإيقاعية

والصياغية فى هذه القصيدة الأولى سنجد أن القصيدة تنتج دلالتها العامة، من أمرين: الأول هو المعطيات الحسية البسيطة المباشرة للحياة اليومية، والثانى أنها تعبر عن هذه المعطيات فى كلمات متقطعة، منفصلة، تتشكل دلالتها العامة من تسلسلها غير المترابط.

وعندما ننتقل إلى تأمل سريع لديوان (إشراقات)، سنجد هذه الازدواجية الإيقاعية والصياغية تتحول إلى متن وهامش، وسنجد هذا التسلسل المسترسل للكلمات غير المترابطة يتحول إلى جمل صغيرة، منفصلة، متقطعة، دلالتها العامة أكبر من معانيها الجزئية المتشظّية، وليست ثمرة مباشرة لها.

وهكذا، بهذه القصيدة المبكرة، نجد أنفسنا فى قلب تجربة رفعت سلام الشعرية. وسأبدأ بإشراقياته. فما تمكنت من الحصول على ديوانه الأول (وردة الفوضى الجميلة)، وإن وجدت جمالية الفوضى التى تتجسد فى وردة فنية فى أكثر من موضع فى إشراقياته ودواوينه التالية.

فى إشراقياته تطالعنا هذه الثنائية الصياغية المتوازية التى أشرت إليها، وإن لم تكن متوازنة، فهناك المتن الشعرى الأساسى الذى يغلب عليه فى العادة طابع قصيدة النثر وإن كنت لا أحب هذا التعبير، إنه فى الحقيقة نصّ شعرى مرسل دون قافية أو إيقاع تقليدى. وعلى جانب هذا المتن الشعرى هامش من المقطعات الشعرية المركزة التى تعد هوامش على بعض مواضع فى المتن الشعرى. وقد يبدو الأمر كأنها هى تفسير أو تعميق لبعض مواضع وكلمات فى المتن.

وفى تقديرى أنها قصائد مستقلة ومميزة قد يثيرها ويفجّرها معنى أو كلمة فى المتن، ولكنها لها دلالتها الخاصة المستقلة، بل أكاد أقول إنه من الممكن أن تجمع فى ديوان مستقل وتُقرأ باستقلال تام عن المتن. والواقع أن وجودها فى الهامش يشرخ - فى تقديرى - التركيز الوجدانى والجمالى عند محاولة تذوق المتن، بل قد يهمشه بسبب هذا الهامش بدلاً من أن يعمقه أو يفسّره، وخاصة أن هذه المقطعات أقرب إلى الغنائية من المتن الذى يغلب عليه الطابع السردى.

ونص (الإشراقات) يتألف من ثلاث إشراقات: الأولى هى إشراقة المروق، وتتألف من أربع محطات تيمية هى مراودة، ومراوغة، ومراوحة، ومكابدة. تبدأ كما نرى من المراودة وتنتهى بالمكابدة. ولهذا كان من الطبيعى أن تبدأ إشراقة السفر بعد المكابدة، ثم تأتى إشراقة الغياب بعد إشراقة السفر، وأن تنتهى إشراقة الغياب التى تتألف من حروف مختلفة، تنتهى بحرف الياء؛ أى نهاية الأبجدية، ونهاية الإشراقات جميعاً.

والإشراقات ليست مجرد إشراقات شعرية عامة، بل هى إشراقات محددة بصاحبها، إشراقات «أنا رفعت سلام» ولهذا فإنها إفضاءات هذه الأنا الطاغية على الإشراقات جميعًا. وهى إفضاءات تنبع من ذكريات وأحداث وأحلام وخبرات ومرجعيات نصية تراثية متشابكة، تتجسد فى عناصر ومعطيات حسية مباشرة، يتدفق التعبير المتواصل عنها بغير فواصل، رغم أنها لا تشكل بتواصلها تواصلاً معنويًا منطقيًا متسلسلا. ولهذا، فمعانيها الجزئية تشكل دلالتها بتسلسلها المتصل لا بهذه المعانى الجزئية، وهى دلالة عامة غير متعينة، رغم بنائها المتشكل من عناصر حسية ملموسة. إنها رحلة الأنا فى ماضيها وحاضرها ومنطلقاتها بحثًا عن غاية أو على الأقل نهاية. وبتعبير أدق: بحثًا عن عالم مغاير للعالم السائد.

ولهذا كان من الطبيعى أن تكون بداية الإشراقات هى إشراقة المروق، وهى التمرد على ما هو سائد قائم مهيمن. وهو مروق يتداخل فيه كل شئ بكل شئ آخر فى حركته المتعددة الاتجاهات، وفى اندفاع حيوى وتقييمى رافض كاره باغض يبلغ حداً كبيراً من العنف الخلاق والشر التخريبى المضئ فى مواجهة هذا الواقع السائد. ولهذا تتداعى الذكريات والعلاقات والإحالات الثقافية النصيّة وتتنامى بغير تنمية، وتتراكم من غير تراكب؛ أى بغير دلالة معينة محددة، اللهم إلا الدلالة العامة التى ينتجها الرفض والدحض والعنف الشرس المأساوى الباحث عن بديل، فضلاً عن هذا التسلسل المتصل المنفصل من الكلمات والجمل. ولهذا تتحرك الأنا عارية، بلا نبوّة ولا شهادة ولا رسالة تدّعى قداسة ما، تتحرك عارية من الأسماء والصفات والأحكام

والخزعبلات والتواطؤات، عارية من الأنماط التعبيرية السائدة كذلك. كأنما هى فى نقطة البداية لكل شئ رغم تداخلها مع كل شئ، بغير ترابط منطقى مضاد. ولهذا نكاد نحس بمناخ كابوسيّ مسيطر، تصوغه هذه التداعيات الحرة من المشاعر والذكريات والأحداث والأحاسيس الغائرة بالأسى والخيبة والفجيعة والعنف الوحشى. ولكننا لا نستشعر بداية أو نهاية، بل نحن دائماً فى المنتصف، والمنتصف كلمة حاسمة فى معجم رفعت سلام. نحن فى منتصف الوقت، فى منتصف الليل، فى منتصف العويل، فى منتصف كل شئ؛ إننا بين بين، نرفض، ننقض، ولكننا لا نصل، نحن فى حالة معلّقة، معلقة فى فضاء كابوسى متصل، نكاد نسقط منه فى هاوية محتومة.

وبرغم أن الرحلة الشعرية أقرب إلى المونولوج الذاتى للأنا، فإنها تصبح أحيانًا وبشكل مباشر ديالوجًا، حواراً «معكم». وهو فى الحقيقة حوار مضاد إن لم يتم هذا بشكل مباشر. وهو حوار متمرد رافض ناقض يتسلح بالإدانة والعنف الوحشيّ، بل بالشر والعدمية واللعنة والكراهية والرغبة العارمة فى تهديم النظام القائم الذى يتمثل فى هذا الخراب المسيطر على الوطن، فى عصر انفتاح الفخذين لعابرى السبيل، فى عصر تعاليم القبيلة المهيمنة والوجوه الراضية عنها، التى ليست سوى حشرات بلهاء. إنها باختصار شديد، رحلة إدانة وتهديم وتخريب لكل مظاهر الواقع السائد المهيمن، والرغبة المتفجرة لإشعال وردة الفوضى الجميلة فى المدن والقرى وفى كل شئ، والانفلات لا فى الرؤية فحسب بل فى التعبير الشعرى كذلك إلى الضفة الأخرى، إلى عالم مغاير تماماً.

والإشراقات تعبر عن هذا متسلّحة، كما ذكرت من قبل، بالعناصر الحياتية العارية المباشرة وبالذكريات التى يغلب عليها التناصّ فى مختلفة تجلياته التراثية الدينية والصوفية، والتاريخية والأدبية القديمة والحديثة، بل لا تكاد صفحة من صفحات الإشراقات تخلو من فقرة أو أكثر من الإشارات والمرجعيات التراثية المختلفة، فضلاً عن استخدام المعانى الضدّية والمفارقات الوصفية للأشياء والأحوال، عبر تسلسل العبارات والجمل المتداخلة، التى لا يوقفها فصل أو وصل، اللهم إلا الأرقام التى تحيل إلى المقطّعات الشعرية فى الهامش. إن الإشراقات تعبير ذاتى كابوسى عن معاناة عميقة مأساوية كارهة لعالم بشع مرفوض بشكل مطلق، ولهذا تكاد إطلاقية القيم والأحكام والدلالات والمواقف والإدانات أن تكون السمة التعبيرية بل الجمالية العامة لإشراقات رفعت سلام.

والواقع أننى عندما كنت أقرأ (إشراقات رفعت سلام)، شعرت بحالة كابوسية شعرية أقرب إلى الحالة التى أشعر بها وأعيشها عندما أقرأ (فصل من الجحيم) لرامبو، وإن كنت أجدها فى الحقيقة بشكل أخف فى إشراقات رامبو. وسرعان ما صدق حدسى الشعورى عندما أخذت أقرأ ديوان رفعت سلام الأخير (هكذا قلت للهاوية) فأقرأ إشارة واضحة إلى رامبو، كما سوف نشير إلى ذلك من بعد.

أكتفى بهذه الرؤية العامة لديوان (إشراقات)، متمنياً أن أعكف على التحليل المحايث لبنيته فى دراسة أخرى. منتقلاً إلى إحاطة دلالية، سريعة كذلك، لديوانه الثانى (إنها تومئ لى).

ومع هذا الديوان كدت أستشعر أنى أنتقل إلى المقطعات الشعرية فى هامش ديوان إشراقات، وإن اختلفت مقطعات (إشراقات) عن القصائد الصغيرة لهذا الديوان. على أن هذا الديوان فى تقديرى قد يكون ديوانين لا ديواناً واحداً. الديوان الأول هو القصائد التى يتخذ كل منها عنواناً محدداً، وهى أغلب الديوان، ثم مجموعة أخرى من المقطعات الشعرية الصغيرة تحت عنوان واحد هو: «مرأة الظل.. مرأة لى». والديوان، رغم ما نستشعر فيه أيضًا من استمرار للرؤية الكابوسية القاتمة، فإنه ديوان بالغ الرقة والعذوبة والشفافية الشعرية، وخاصة فى جزئه الأخير «مرأة الظل.. مرأة لى»، إلى حد أنه يكاد يغلب عليه الطابع الرومانسى. وبعض مقطوعاته تعد من أجمل أشعار الحب، وإن يكن موضوع الحب فيها ـ رغم وجوده ـ أعمق من ظاهره الخارجى المباشر.

ستختفى الثنائية النسقية فى هذا الديوان، وتسود القصائد والمقطوعات الشعرية الصغيرة، مما يعطى للديوان وحدته المتميزة، إلا أننا مع ذلك نستشعر الثنائية فى الدلالة العامة، فى هذا الصراع المتصل بين الأنا والواقع المرفوض، وفى اللقاء الملتبس بين الأنا وهى. الصراع بين الأنا والواقع

المرفوض تكاد تبلوره هذه الصرخة العالية التى تكاد تعود بنا إلى ديوان إشراقات: «عارياً أصوغ لى جهنم الجديدة». وهى تكاد تذكرنا كذلك بديوان رامبو (فصل فى الجحيم). أما اللقاء الملتبس بين الأنا وهى، فما أكثر المقطوعات التى تعبر عنه، وهى مقطوعات بالغة العذوبة والرقة مثل:

تخرج منى

يصبح جسدى يتيمًا

يفتح سُرادقًا به للعزاء

....

ومثل:

تمضى إلى الشاى، فى المطبخ عارية

تنسى على السرير رائحتها

ودفئها

والملاءة المبلولة

تنسى فى جسدى، جسدها.

ومع ذلك ينتهى الديوان، وتنتهى هذه المقطوعة بالغة العذوبة والرقة إلى الرحلة الكابوسية نفسها التى تكاد تمهد للديوان الجديد التالى بقوله:

مرأة تختصرسبعة آلاف سنة من نساء

رجل وحده

..

على هاوية يلتقيان.

إلا أننا نستشعر فى هذا الديوان بالأنا الشاعرة متضخمة تضخمًا يكاد يبلغ حد الألوهية، وإن لم يفقد أحيانًا التباسه ومأساويته وروح البحث والانتظار الغامض مثل:

ولى حشد من الأشياء

يُشْغِلنى إلهًا أو خريفا.

أو:

أنا احتمال

أو:

من يدلنى على سيفى البصير

وهى إشارة معدلة إلى بيت شعرى لصلاح عبد الصبور فى (مأساة الحلاج). أو «لى قدمان تخترقان ما أشاء من دروب، ولى يدان تأتيان لى بما أشاء». إلى غير ذلك.

ولعل هذه الأنا المتضخمة فى هذا الديوان أن تفسر نُدرة الاتجاه التناصّى فيه، على خلاف الأمر فى ديوان (إشراقات)، كذلك كما قد تفسرها وتفسر هذه الندرة التناصيّة العالقة بين الأنا و «هى»، فضلاً عن الطابع التفاؤلى العام للديوان، رغم التباسه المستمر.

وهكذا نستطيع أن ننتقل إلى ديوان (هكذا قلت للهاوية). ويكاد هذا الديوان أن يعود بنا إلى ديوان (إشراقات) إلاّ أنه يختلف عنه من حيث تشكيله البنيوى والطباعى. فهو يتكون من قصائد دون عناوين تتألف من سرد شعرى - لو صحّ التعبير - تقطعه فى انتقالاته مساحات بيضاء، وتخترقه مقطوعات شعرية صغيرة فى قلب بنيته السردية نفسها وليس على هامشه كما كان الشأن فى (إشراقات)، كما تختلف أنماط الطباعة نفسها، فتؤكد بعض العبارات وتبرز بعض الكلمات. والعبارات ممتدة بعرض الصفحة أحيانًا. ولكن التسلسل السردى فى الديوان يلتقى مع (الإشراقات) فى أن تسلسل الفقرات الشعرية لا يشكل تسلسلاً معنويا بل تحكمها الوثبات المتقطعة والمفاجئة بين الذكريات والأحداث والإحالات النصيّة العديدة، والشطحات الحلمية، فضلاً عن استخدام المفارقات الوصفية والترابطات بين المعانى الضدية والعلاقات شبه السحرية أحيانًا.

على أن مفردات الحياة العادية هى النسيج العام لقصائد هذا الديوان، وإن غلبت عليها فى كثير من الأحيان العبارات ذات الثقل الثقافى. ومن مجموع هذه المعطيات تتشكل الدلالة العامة للقصائد وللديوان عامة. ويكاد هذا الديوان أن يعود بنا، بشكل أكثر عنفًا وحدة ورفضًا ودحْضًا والتباسًا ومأساوية، إلى الرؤية الإطلاقية الرافضة لكل شئ، وإلى المعاناة الكابوسية التى تدين كل شئ فى ديوان (إشراقات).

على أنى أكاد أستشعر أن النغمة الدلالية الأساسية فى الديوان، أو كما نقول فى الموسيقى (leit motif) هى قصيدة

كفافيس حول محنة انتظار البرابرة الغزاة الذين يطول انتظارنا لهم ولكنهم يا للمأساة لا يأتون. إنه الانتظار المهزوم للمجزرة القادمة وللهزيمة المتوقعة، فى أكثر من موضع فى الديوان:

ـ أحلم بالبرابرة القادمين (لم يجيئوا فى قصيدة كفافى) لكنهم وعدونى بالمجئ عند اكتمال القصيدة.

ـ أهيّئ قلعتى للغزاة القادمين

وأعرفهم وأنتظرهم بشغف.

ـ متى يجئ القراصنة الفاتنون.

ـ دبيبٌ قادم

وقلعةٌ مباحة

وحيدًا.

لى الغزاة القادمون

ـ هل يأتى البرابرة أم مروا على نومى الوثنىّ.

وإلى جانب هذه النغمة الدلالية الأساسية نتبين خلال إشارات مركزة وسريعة، وإن تكن جهيرة، بشاعة الواقع السائد المرفوض الذى تفيض بسببه روح الإحساس بالهزيمة والعار واليأس والخيبة. وهى إشارات متنوعة تتراوح بين الجوانب العسكرية والقومية والسلطوية والثقافية، نذكر منها:

مثل:

ـ عاصفة الصحراء تعصف الخزعبلات الجميلة

أو:

ـ رمال أمة لها لغة ودين ولحى أنيقة ولها عواصف الصحراء أيضًا.

وعاصفة الصحراء إشارة فاجعة إلى العمل والتحالف العسكرى الأمريكى العربى المصرى المشترك، كما نعرف.

وأيضاً مثل:

ـ فليبتعد الملتصقون بحذاء المؤسسة كذباب بذئ، أما الحرافيش فلهم بيتى وأسرار شرورى وشريعتى المريبة،

ومثل:

ـ هل نام الحرس والعسس والمنظّرون لاشتراكية الدولة البوليسية.

ـ شعراء وقصاصون ونقّاد ينامون على الرفوف ويتغطون بالغبار، زهرة البستان وقتٌ قتيل وغبارُ كلام.

أو أخيراً هذه الصورة البشعة فى التباسها المأساوى حول التناقض والمفارقة بين القدر والعجز فى واقعنا المصرى:

ـ حقل قمح يتسوّل سيجارة أجنبية.

وفى مواجهة هذه الصور المأساوية المرة الساخرة تقف الأنا «منكسرة ولكنها لا تنحنى» وتبرز رؤية للأنا أكثر ثقلاً من الأنا فى (الإشراقات). ولعلها امتداد متطور للأنا فى (إنها تومئ لى) وهى تعلن بحسم طبيعة انتمائها وحقيقة موقفها الجمالى والدلالى. يقول:

لماذا ـ حين تهز الريح أغصانى ـ

يساقط الحطيئة وبشّار ورامبو والمتنبى وماياكوفسكى وأبو نواس وامرؤ القيس وريتسوس وتأبط شرا .. إلخ.

إنهم فى الحقيقة شعراء مسيرته، شعراء الهجاء والرفض القاطع والانخلاع عن السائد، شعراء المواقف الحادة المطلقة التى ينتسب إليها ويواصل تراثهم شاعرنا:

وبهذا التراث يمضى، يمضى الشاعر كطلقة...

خاويًا من الطفولة والجراح العاطفية.

ليست له بطولة، بل لعله أقرب إلى دون كيشوت عصرى، فهو يدرك ما هو ضرورى وواجب. ولكنه إدراك مأساوى ساخر مرّ عاجز. يقول:

أهيئ نفسى للمجزرة القادمة

لم أخسر فى آخر مجزرة

غير جثتى وخيبتى المتكررة

إنه يمضى راضياً كما يقول بسخريته المرة ذلك أن:

الماء فى الكوب، والقتل فى الشوارع، البوم فى
الخرائب، الجثث فى الثياب، الضياع فى المدن
والعواصم

....

أصنام تتصاعد مع آذان الديكة، حشود قتلى
يجوسون المدن والقرى، فتنفجر غابة المآذن
بالصراخ والعويل

....

أبنية لامعة منذورة ليوم قادم
وأوراق غيمة سامّة
تمطر أشلاءً باهظة وكلاما من عَطَنْ
والأناشيد تقتات لحم الأطفال..

ولهذا يقول:

حينما استيقظت.. كان منتصف الليل
(هكذا سبقنى رامبو)

لقد سبقه رامبو بهذه الرؤية الكابوسية التى اكتشفها هو كذلك حين استيقظ وعيه، فى وطنه، فى شعره، وكانت البشاعة قد بلغت شأناً بعيداً.

ماذا يفعل؟ إنه ينتظر المجزرة القادمة:

وهوسيد الأفول
صولجانى صرخة
وتاجى الذهول

ومع التباس فى الرؤية بين الوعى والعجز، وثنائية فى قلب «الأنا» بيين الحق والباطل:

أنا القاتل البرئ
أنا الخائف الجرئ
أنا الفاتن الدفئ
أنا الأبدية الفانية
أنا النبى الرجيم

تقول له الوديان النائمة: اخلع الآن نفسك وتقدم باليسرى تجدْ ريحًا وريحانا وحليةْ مباحة.

بلا انتهاك ـ انتهك ـ ولا تبق على خزعبلة
واحدة، وأطلق القبور كلها شاهرة الأنياب
والمخالب إلى أن يشبع الجوعان ويرتوى
العطشان وترتقى سُدّة العرش سيدًا شهيدًا..

ولكن أنى له ذلك:

إنه وحيد، مجرد حجر صاخب، وهُمْ رعايا من
غبار.
جموع مهرولة فى اندحارها.

كما يقول الديوان فى بدايته:

لقد قتلوه فانفرط

تفكك وتشظّى، وعندما انفرط، انفضح
عجزه، ولم يعد له عاصم من الفجيعة
القادمة، من المجزرة القادمة.

ولهذا يقول الديوان فى مطلع قصيدته الأخيرة:

هكذا يتفتت الوقت والأض بين أصابعى ولا
مجال للترميم... وتشده هاوية لا يراها.

إن رفعت سلام فى الحقيقة لا يقول للهاوية، كما نقرأ فى عنوان الديوان، (هكذا قلت للهاوية) وإنما يقول الهاوية للناس/ لنا، ينسج لهم/ لنا بالذكريات والأحلام والإحالات النصيّة والتلاحمات التعبيرية الضدية والهلوسات الكابوسية ـ هذا الطريق المحتوم إلى الهاوية. هذه هى الدلالة العامة للديوان فى تقديرى، وهى لا تصور حتماً قدرياً أوحكماً نهائياً، وإنما تتهم وتشير وتنذر برؤية شعرية مبدعة بالغة القسوة والحدّة والمرارة والرفض والعنف الشرس والإطلاقية، تتهم وتشير وتنذر بما هو قائم وإلى ما يمكن أن يكون.

إن هذا الديوان مع ديوان (إشراقات) يمكن وصفهما بأنهما «فصل فى جحيم مصرى عصرى» استلهاماً وامتداداً لـ (فصل فى الجحيم لرامبو) مع اختلاف الرؤية بين رامبو ورفعت سلام.

فلا شك أن الطابع الكابوسى والعنف التخريبى الفنى والدلالى فى جحيم رفعت سلام يقترب كثيراً من الطابع العام لجحيم رامبو، بل قد نجد بعض التماثلات الجزئية

بينهما. فسيادة اللون الأزرق مثلاً فى جحيم رفعت سلام نجده، جزئياً فى جحيم رامبو وإشراقات رامبو، وكذلك مفهوم الوقت الذى يكاد يكون من المفاتيح الأساسية فى جحيم رفعت سلام، فضلا عن وجود بعض أوجه الشبه البلاغية، لعلى أشير إلى مثال منها هو قول رامبو فى (فصل فى الجحيم) :

أجلست الجمال على ركبتىّ ووجدته حرًا، وشتمته.

الذى نقرأ ما يشابهه من حيث البنية والتعبيرية عند رفعت سلام فى قوله:

أجْلس البحر على يدى فى الأصيل وأسقيه قهوتى ص(٩٤) .

أو :

غبار ذهبىّ ينام على قدمى قريرًا (ص١٠٣).

بل لعلنا نجد بينهما ما هو أعمق من هذه المشابهات الخارجية، إذ تكاد رؤيتهما الجمالية للشعر أن تكون متقاربة، لست أشير فحسب إلى التداخل فى الأحاسيس والمشاعر التى أصبحت اليوم مسحة عامة لشعر الحداثة عامة، وإنما أشير إلى عناية رفعت سلام فى شعره بالذاكرة من ناحية، والرؤية الحسية المباشرة من ناحية أخرى؛ ويتلاقى فى هذا مع قول رامبو فى بعض كتاباته «إن ذاكرتك وحواسك هى غذاء دوافعك ونبضاتك الخلاقة».

ليس فى هذا أىُّ مساس أو إقلال من القيمة الإبداعية المتميزة لتجربة رفعت سلام الشعرية. فالتأثر بشكل أو بآخر بشاعر فى مستوى رامبو ليس شيئًا معيبًا. والمهم هو توظيف هذا التأثر توظيفًا إبداعيًا نابعًا من الذات. ولعلى أجد فى كتابات بدر الديب بعض ملامح هذا التأثر كذلك، وقد خصّ بدر الديب رامبو بقصيدة موجهة إليه من أبدع قصائد ديوانه (حرف الحاء). ولعلنا نذكر جميعًا مدى التأثر العميق لشعراء الخمسينيات والستينيات بشعر ت. س. إليوت، وبخاصة صلاح عبد الصبور الذى تكاد بعض مقاطعه الشعرية أن تكون ترجمة مباشرة لبعض أشعار ت. س. إليوت. ولاشك أن رامبو بالذات مدرسة بالغة الغنى فى الإبداع الشعرى، ما أجدرها بالدراسة والعناية.

وأكاد أقول كذلك إن هناك تماثلاً بين شعر رفعت سلام وشعر عفيفى مطر، رغم الاختلاف الشديد فى رؤيتهما للعالم، ففى عالمهما الشعرى هذا اللقاء الحميم بين الذاكرة والحلم والواقع الملموس المرفوض، بين كليات الأشياء وجزئياتها البسيطة، فضلاً عن العنف والحدة فى بنية التعبير عند كليهما. على أنها ملاحظة عابرة، لعلى أطرحها للمناقشة، وهناك ملاحظة أخيرة أختتم بها هذه الإطلالة العامة على شعر رفعت سلام.

لاشك عندى فى القيمة الإبداعية الكبيرة لتجربة رفعت سلام الشعرية، ولاشك أن شعره هو رد فعل رافض حاد جاد إطلاقىّ الرفض للتدنى الاجتماعى والإنسانى والقيمىّ الذى يرين على حياتنا. ولكننى أخشى أن يكون تعبيره الشعرى عن هذا الرفض يتخذ تشكيلاً يكاد يغرب ويُخفى دلالته الفاعلة، ليست دعوة منى إلى زدانوفية ستالينية ،كما وصفنى رفعت سلام ذات يوم، وليست دعوة إلى شعارية أو تعبوية خطابية سياسية فى الشعر، وإنما دعوة إلى الفاعلية الجمالية الدالة لو صحّ هذا التعبير المركب؛ أى أن تصبح القيم الجمالية المتجددّة المبدعة قادرة على التواصل والوصول والاتصال، والفاعلية الجمالية والدلالية المؤثرة، ولا يصبح الشعر، سعيًا وراء تجويده الفنى، وحرصًا مشروعًا على ذلك، مجرد أقنوم جميل مصمت، أو ذرة روحية كذرات ليبنتز الخالية من النوافذ، أو بنية تعبيرية ملْغزة معجزة طلسمية، نكتفى بتلقُّفها تلقفًا جماليًا يثير من الغرابة أو الإبهام، أو محاولة الفهم العصىّ أكثر مما يثير من المتعة الإنسانية العميقة الشاملة.

لا أناقش قضية الغموض فى الشعر، فالغموض طبيعى فى كل إبداع أدبى وفنىّ، لأنه بنية مغايرة لبنية الواقع، وإن كان مستمداً منها وتعبيراً عنها، وإنما أناقش مرة أخرى ما أسميه الفاعلية الجمالية الدالة التى نفتقدها فى الشعر المعاصر، فى كثير من الأحيان، أو نجهد تحليليًا وعقليًا للوصول إلى دلالتها، بل ربما إلى جمالياتها كذلك.

وأكاد أقول، مجتهداً، إن سبب ذلك يرجع إلى مصدر الخبرة الشعرية نفسها عند الكثير من شعرائنا. فالملاحظ أن

كثيراً مما نطلق عليه شعر الحداثة، تكاد مصادر خبرته الشعرية أن تكون ثقافية قرائية، معرفية أكثر مما هى خبرات إنسانية حيّة. ولعلنا نتبين هذا فى غلبة الاتجاه إلى الإحالات التناصية التراثية والتاريخية و الثقافية عامة فى هذا الشعر. ولهذا يغلب على هذا الشعر، الطابع الثقافى التجريدى فى نسيجه وفى صوره وفى دلالاته.

ليس معنى هذا بالطبع أنه يخلو من الخبرة الحيّة، وإنما اتخذ من غلبة المصدر الثقافى بديلاً عن مصدر الخبرة الإنسانية الحية. وليس معنى هذا كذلك استبعاد الفكر والثقافة والتناصّ من الشعر، وإنما المسألة مسألة موقف من الحياة والإنسان فنياً وشعرياً.

ولعل هذا يفسر لى ـ شخصياً ـ لماذا كان ديوان (إنها تومئ لى) لرفعت سلام أكثر تواصلاً عندى من الديوانين الآخرين، رغم أن الخبرة والرؤية فى الدواوين الثلاثة واحدة تقريبًا. ولكن الملاحظ كما ذكرنا محدودية التناص والإشارات خارج التجربة وملموسية الخبرة الحية وبروزها فى ديوان (إنها تومئ لى). وليس فى هذا دعوة زدانوفية إلى نمط معين من الشعر، وإنما إلى مضاعفة اقترابنا من جسد الحياة والتعبير عنها بالشعر الحىّ، لا بالأقنعة الثقافية المتعالية، (وخاصة إذا كنا نتحدث عن شعر ثورى أو تقدمى)؛ فلا نجعل من الشعر مجرد إشارات ملغزة ـ فى بعض الأحيان ـ يستلزم الأمر الخروج منها كى نعود إليها لنحسن فهمها وتذوقها.

هذه مجرد دعوة إلى المناقشة لا تقلل بحال من استمتاعى العميق بقراءتى المتأخرة ـ التى أعتذر عنها ـ لشعر رفعت سلام، وأرجو أن تكون مجرد تمهيد لقراءة أكثر غوصاً وعمقاً.



الأرض اليباب وأنشودة المطر:
معالم بارزة فى طريق الحداثة

محمد عواد*

مقدمة:

أحاول فى هذه الدراسة أن أركز الضوء على بعض أوجه المثاقفة بين بدر شاكر السياب (١٩٢٦ ـ ١٩٦٤) و ت.س. إليوت T.S.Eliot (١٨٨٨ ـ ١٩٦٥)، فيما يتصل بقصيدتيهما الشهيرتين «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب ـ The Waste Land». وأحاول كذلك أن أتبين بعض ما كان لهاتين القصيدتين من أثر مهم فى حركة الحداثة الشعرية عمومًا. لقد تعمدت عدم الخوض فى تفاصيل وأمثلة المقارنات الكثيرة المحتملة بين هاتين القصيدتين لسببين؛ أولهما أن الأطروحة الأساسية للدراسة الحالية منصبة، بالدرجة الأولى، على تأكيد توجه مفاده أن كلا العملين يمثل بداية مهمة ومعلمًا بارزًا فى طريق الحداثة. وثانيهما أن عددًا غير قليل من الدراسات السابقة ـ كما سيتضح فى المناقشات التالية ـ عالجت كثيرًا من تلك التفاصيل. لقد عمدت أولاً إلى رصد بعض القرائن والمعلومات التاريخية المتوفرة التى تشير إلى علاقة الإرسال والاستقبال بين إليوت والسياب، ولا سيما فيما يتعلق بهاتين القصيدتين. ثم ركزت على بعض أبرز ملامح التشابه أو الاختلاف بين القصيدتين من حيث طريقة النباء الكلى للعمل الشعرى، ومن حيث استخدام بعض أدواته وتقنياته الرئيسية.

* باحث وناقد، الأردن، جامعة اليرموك.

قرائن تاريخية:

سنعمد، فى هذا القسم، إلى تتبع الإشارات التاريخية المتوفرة التى من شأنها أن تلقى الضوء على بعض جوانب علاقة التأثر والتأثير؛ أى المثاقفة بين السياب وإليوت، ولاسيما فيما يتصل باحتمالات العلاقة بين عمليهما الشعريين البارزين «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب». يرى نفر من دارسى السياب أنه كان من بين أوائل الشعراء العرب المجددين الذين تأثروا بإنتاج إليوت، وكان من بين «القلة القليلة التى نجحت فى استلهامه»[1]. ولعل القرائن التاريخية المتاحة تساعد على الاستنتاج بأن صلة السياب بإليوت ربما بدأت منذ أواسط الأربعينيات، أو أواخرها كما يحدد بعض الدارسين[2]. يقول السياب فى وصف ما درسه فى بغداد فى سنتيه الدراسيتين الأخيرتين خاصة (١٩٤٦ - ١٩٤٨):

> «فدرست شكسبير وملتون والشعراء الفكتوريين ثم الرومنتيكيين، وفى سنتىّ الأخيرتين فى دار المعلمين العالية تعرفت - لأول مرة - بالشاعر الإنجليزى ت. س. إليوت، وكان إعجابى بالشاعر الإنجليزى جون كيتس لا يقل عن إعجابى بإليوت»[3].

يبدو أن السياب كان قد اطلع بصورة أو بأخرى فى هذه الأثناء على قصيدة إليوت «الأرض الخراب»، كما كانت تُعرف آنذاك. فقد ذكر عنوان القصيدة فى قصيدته «حسناء القصر»، ضمن مجموعته الشعرية (أساطير) (وهى منشورة فى النجف سنة ١٩٥٠، ولكنها من إنتاج ١٩٤٧ - ١٩٤٨). وقد علق، فى الهامش، على عبارة «الأرض الخراب» بقوله: «إنها عنوان قصيدة للشاعر الإنجليزى الرجعى ت.س. إليوت»، غير أنه ألغى هذه القصيدة من مجموعته حين أعاد طبع دواوينه[4]. ويعنينا الآن، بصفة خاصة، أن نثبت ما يراه إحسان عباس من أن مجموعة (أساطير) تعكس اتساعًا فى مسألة تأثر السياب بغيره من الشعراء، وإن كان لايزال تأثرًا خارجيًا[5]. وسيكون لهذه الملاحظة دلالة خاصة فى تبين مدى التطور الذى طرأ على مسألة التأثر هذه بعد سنوات قليلة فى مجال تطور السياب الفنى. إن موازنة سريعة بين أشعاره المشار إليها فى مجموعة (أساطير) وقصيدة «أنشودة المطر» تبين تحولاً جوهريًا فى مسألة التأثر بإليوت وغيره، بحيث ينتقل الأمر من مستوى البناء الخارجى إلى مستوى البناء الداخلى للعمل الشعرى.

لعل من المفيد أن نصل بين القرائن التاريخية التى تشير إلى اهتمام السياب بإليوت و «الأرض الخراب» من جهة، وبدايات مثل هذا الاهتمام فى دائرة الثقافة العربية المعاصرة عمومًا؛ إذ ليس من المستبعد البتة أن يكون اهتمام السياب مرتبطًا بصورة أو بأخرى بهذه الدائرة الأوسع. وفى نطاق هذه الدائرة تأتى الإشارات مبكرة. يرصد على شلش البدايات الأولى للاهتمام بإليوت، فيجد أن إبراهيم ناجى كان أول من أشار فى (المجلة الجديدة) سنة ١٩٣٩ إلى قصيدة إليوت بعنوان «الأرض الخربة»[6]. كما يجد أن نور شريف نشرت فى (الفجر الجديد) سنة ١٩٤٥ مقالاً تحدثت فيه عن المدارس الشعرية فى الأدب الإنجليزى، وتناولت، فى هذا السياق، قصيدة «الأرض الخراب». كما نشرت الكاتبة نفسها فى المجلة نفسها فى السنة نفسها مقالة مخصصة لهذه القصيدة، وقد نعَت فيها على إليوت ما نعاه هارولد لاسكى من أنه أصبح رجعيًا جبانًا، لأنه لم يؤدّ رسالته للمجتمع كفنان، إذ وجّه اهتمامه إلى تحرير نفسه من الخراب المحيط به، معُرِضًا عن الحالة التعيسة التى ترزح تحتها أغلبية الشعب. ثم نشر لويس عوض - كما يجد على شلش - فى (الكاتب المصرى) سنة ١٩٤٦ مقالة مطولة عن إليوت يتحدث فيها عن «الأرض الخراب». وعلى الرغم من أنه يصفه بأنه «نقطة تحول فى تاريخ الشعر الإنجليزى» ويناقش أثره البالغ فى مدرسة بأكملها من الشعراء الشباب، فإنه «ينتهى إلى أن إليوت عامل هدم، كما قال عنه ستيفن سپندر، ورجل ينتمى إلى القديم وعصوره، يمقت البرجوازية والديمقراطية، ويتهمه بالرجعية والفاشية...»[7]. وبالمثل تحدث سلامة موسى عن إليوت ووصفه بأنه شاعر «رجعى تقليدى. يعمى عن رؤيا القرن العشرين»[8].

يستفاد من هذه الإشارات جملة من الحقائق المتصلة بموضوع الدراسة. أولها أن اهتمام الأوساط الأدبية العربية المعاصرة بإليوت جاء مبكرًا ربما أكثر مما هو متفق عليه

بصورة عامة، إذ تعود بعض الإشارات المتوفرة، فى سياق هذه العلاقة، إلى أواخر الثلاثينيات. ولكن هذا لا يتعارض بطبيعة الحال وذهاب بعض الدارسين إلى أن علاقة المثاقفة مع إليوت برزت فى أواخر الأربعينيات أو أوائل الخمسينيات، إذ كانت هذه العلاقة قد مرت حينئذ بفترة زمنية مناسبة وأخذت تؤتى ثمارها. إن صلة السياب بإليوت، على وجه الخصوص، تنسجم مع هذا الإطار العام. فمن المعقول، إذن، أن هذه الصلة ـ كما مر بنا ـ بدأت فى أواسط الأربعينيات، ولكنها لم تتخذ بعداً دينامياً عميقاً إلا فى أوائل الخمسينيات وبعدها. والحقيقة الثانية المستفادة من الإشارات التاريخية السالفة أن أكثر أوائل المهتمين بإليوت (من أمثال نور شريف، لويس عوض، سلامة موسى) كانوا ذوى ميول يسارية ماركسية، مثلما كانت المجلات التى وردت فيها المقالات المشار إليها يسارية الاتجاه. فـ (الفجر الجديد)، على سبيل المثال، «كانت أول مجلة يسارية تظهر فى مصر بعد الحرب مباشرة، وحاولت باستمرار أن تقدم تفسيراً ماركسياً للأدب والحياة»[9].

وهذا كله يمكن أن يقوى احتمال تأثر السياب بهؤلاء الكتاب، إذ تتردد الإشارات لديه ـ كما لديهم ـ حول «رجعية» إليوت وابتعاده عن مبدأ «الالتزام» الذى كان رائجاً يومئذ فى الوسط الأدبى العربى العام. إن تقارب التوجهات الفكرية والإيديولوجية بين السياب وأمثال هؤلاء الكتاب أمر قائم، إذ من المعلوم أنه فى الفترة التى تعنينا أكثر من سواها (أى منذ أواسط الأربعينيات حتى أواسط الخمسينيات تقريباً) كان شيوعياً[10]. هذه الملاحظة تهمنا الآن من زاويتين: الأولى أن إشارات السياب إلى «رجعية» إليوت (وربما إشارات النقاد الآخرين بالمثل) كانت، فيما يبدو، مجرد صدى لنقاد غربيين لم يتفقوا مع رؤية إليوت الفكرية. كما كانت هذه الإشارات، من جهة أخرى، صدى لضجيج الشعارات السياسية والإيديولوجية الرائجة يومئذ فى الخطاب العربى السائد. بمعنى آخر، لم تكن تلك الإشارات والأصداء تعبر عن المواقف الجوهرية للسياب والنقاد المعاصرين تجاه إليوت، بقدر ما كانت صدى لهيمنة ذلك الخطاب فى الوسط الثقافى العام. فالسياب نفسه، بعد أن خفت لديه حدة الحماس الإيديولوجى فيما يبدو، نوّه بأثر إليوت البارز فى حركة الشعر العربى الحديث، بما فى ذلك تيار «الشعر الملتزم». يقول فى سياق مقالة بعنوان «الالتزام واللاالتزام فى الأدب العربى الحديث» قدمها ضمن أعمال مؤتمر روما سنة ١٩٦١:

> «ولابد لنا، فى هذا المجال، من الإشارة إلى ما كان للشاعر الإنجليزى الكبير ت.س. إليوت، وخاصة فى قصيدته «الأرض الخراب»، من أثر كبير على الشعر الملتزم فى الأدب العربى الحديث، الشيوعى منه وغير الشيوعى، الردئ منه والجيد على السواء»[11].

بناء مركب:

يبدو أن «القصيدة المركبة»، أو «القصيدة الطويلة» كما شاع فى الاستعمال بشكل أوسع، شغلت جانباً أساسياً من فكر إليوت والسياب وعملهما الشعرى. حتى إن مهنة إليوت الشعرية صارت تتميز أساساً من خلال بضع قصائد طويلة[12]. وقد لاحظ دارسو السياب، بالمثل، اهتمامه الخاص بهذا النمط من القصيدة، وسعيه، إلى تحقيقه على نحو متميز. يستنتج من سياق حديث عيسى بلاطة عن تطور تجربة السياب الحياتية والشعرية أنه أخذ، بتأثير من مطالعاته فى الشعر الغربى الحديث ونقده (خلال عام ١٩٥٢)، يدرك «أهمية القصيدة الطويلة للعصر الحديث»[13]. وسواء بدأ السياب يدرك أهمية هذا النوع من الشعر فى هذا العام أم قبله، فالمهم أن بعض سماته الأساسية انعكست ـ كما سنرى فيما يلى ـ على نحو بارز فى «أنشودة المطر». ومن المعلوم أن القصيدة نشرت فى مجلة (الآداب) فى حزيران عام ١٩٥٤، مع مقدمة قصيرة يشير الشاعر فيها إلى أنها من وحى أيام الضياع فى الكويت[14]. فلعله نظمها خلال العام ١٩٥٣. عاد السياب من الكويت يحمل فى حقيبته عدداً من القصائد الطويلة، من بينها «أنشودة المطر» التى يقول فيها: «أتعلم أن قصيدة «أنشودة المطر» التى كتبتها أثناء إقامتى فى الكويت... وكانت قصيدة طويلة يغلب عليها طابع الالتزام، ولكننى حذفت منها عدة مقاطع، فصارت

على ما هي عليه»[١٥]. ولعلنا نستطيع، من خلال هذه الإشارات وأمثالها، أن نسجل ملاحظتين: الأولى أن السياب نفسه معنيٌّ بأن يصف قصيدته بأنها «طويلة»، مما يؤكد اهتمامه الخاص بهذا النمط الشعرى الجديد الذى يجربه الآن؛ والثانية أن الإشارة تذكر بما فعله إزرا باوند (Ezra Pound) بالنسبة إلى قصيدة إليوت «الأرض اليباب»، حين اقترح حذف أجزاء طويلة منها، من أجل الوصول إلى نص شعرى مكثف.

على الرغم مما يمكن أن نجده من فروق فى درجة التركيب البنائى وفى الناحية الكمية أيضًا (الطول) بين «الأرض اليباب» و«أنشودة المطر»، فإن التعريف الأساسى للقصيدة المركبة (أو القصيدة الطويلة) يمكن أن يشمل القصيدتين كلتيهما. انتهيت فى دراسة سابقة إلى أن «القصيدة المركبة» تمثل نمطًا من الشعر يقوم على تعدد الأفكار والطبقات والعناصر المكونة تعددًا يفضى، فى عمل شعرى ما، إلى بنية مركبة (complex structure)، قوامها مصطلح شعرى جديد، وشكل إيقاعى جديد، واستعمال خاص للصورة والرمز والأسطورة والإلماع، وكذلك للعناصر القصصية والمسرحية. إن مثل هذه البنية المركبة، التى تعكس تجربة شعرية ذهنية معقدة، تقتضى فى الغالب طولاً نسبيًا فى بناء القصيدة، وإن لم يكن ذلك شرطًا جوهريًا ثابتًا[١٦]. والواقع أن هذا النمط الشعرى المركب أصبح نمطًا بارزًا فى إطار حركة الشعر العربى الحديث منذ الخمسينيات، ولا يستبعد أن يكون أثر إليوت، خاصة من خلال العلاقة مع «الأرض اليباب»، حاسمًا فى هذا الشأن. بل ربما كان تأثر الشعراء العرب الرواد بتقنيات إليوت الشعرية وأدواته وطريقة بنائه المركبة للقصيدة من أبعد مجالات المثاقفة أثرًا فى هذه العلاقة[١٧]. وسيتركز حديثنا، فى الصفحات التالية، على بعض أوجه التشابه أو الاختلاف بين القصيدتين، خاصة فيما يتصل بطريقة استخدام الأدوات والأساليب الشعرية فى نطاق القصيدة المركبة.

لعل أهم ما يمكن أن يصف القصيدة المركبة القدرة على توحيد العناصر الذهنية والبنائية المتعددة فى كل واحد متناغم. يذهب نقاد إليوت والسياب إلى أنهما حققا مثل هذا البناء الكلى المتماسك فى «الأرض اليباب» وفى «أنشودة المطر». يرى عبد الجبار عباس مثلاً، فى سياق مقارنة مستفيضة بين السياب وإليوت، أن الأول أفاد من الهيكل الخارجى للقصيدة الإليوتية وإيقاعها العام، واستثمره استثمارًا موفقًا إلى درجة تكاد تفصله عن مصدره الأصلى. فى «أنشودة المطر»، لم يكن التشابه مع قصيدة إليوت «نتيجة محاكاة مقصودة، بل ثمرة تشابه عفوى» فى عدد من الأمور. هناك أولاً نموذج القصيدة المركبة ذو البناء العضوى الدائرى. وهناك ثانيًا القدرة على استيعاب المرحلة واستقصائها على المستويين الخاص والعام. وهناك ثالثًا البناء الدرامى فى «الأرض اليباب» مقابل التأجج الدرامى الحزين فى «أنشودة المطر». وهناك رابعًا تعدد اللوحات والتداعى فى الإطار الكلى للقصيدتين. وهناك أخيرًا اكتمال تجربة إليوت مع الشعر الحر فى «اليباب» واعتبار قصيدة السياب «أفضل نموذج للشعر الحر فى روحه وأدائه وأساليبه الجديدة». هكذا يخلص عبد الجبار عباس إلى اعتبار «أنشودة المطر نموذجًا رفيعًا للإفادة الناضجة القائمة على التمثل والاستيعاب لتجربة إليوت فى «اليباب» من أجل خلق تجربة جديدة تشابهها وتختلف عنها فى آن»[١٨].

يبدو أن طبيعة البناء المركب لـ «أنشودة المطر» الذى يقوم على الوحدة والإحكام والتناغم لفتت بصورة عامة انتباه دارسى السياب، مما جعلهم يقفون عند هذه المسألة ويصفونها بصفات وأسماء مختلفة، ولكنها تتفق فى نهاية الأمر فى التوصل إلى نتيجة واحدة مفادها أن هذه القصيدة تمثل نقطة تحول أساسية فى حركة الشعر العربى الحديث، تمامًا كما تمثل «الأرض اليباب» نقطة تحول أساسية فى حركة الشعر الغربى الحديث (وربما العالمى) كله. يرى إحسان عباس أن الوحدة البنائية تجلت للسياب فى أنصع صورها مع «أنشودة المطر» التى كانت فاتحة مرحلة جديدة فى تطوره الفنى، فاتحة ما يمكن أن يسمى «شعره الحديث»، إذ تخلى فيها عن الازدواجية القديمة، واعتمد:

«الوحدة المطلقة فى كل الجوانب، ولأول مرة يتحدث الشاعر عن العراق وعن نفسه حديثًا متطابقًا، يبنى قصيدته على وحدة متكاملة

تستدعى التفاؤل الختامى ضرورة ناجمة عن المبنى نفسه، لا كما كان هذا التفاؤل من قبل متصلاً بالمبدأ الخارجى دون أن يكون نابعًا من نفس الشاعر»[١٩].

إذا كان إحسان عباس يرى أن وحدة البناء المتكامل فى «أنشودة المطر» هى التى جعلت من هذه القصيدة «فاتحة شعره الحديث»، فإن نقاداً آخرين ذهبوا إلى أبعد من ذلك حين عدّوها فاتحة الشعر العربى الحديث كله؛ إذ رأوا أنها تمثل بداية جوهرية ومعلمًا بارزاً فى طريق الحداثة. لقد جاءت هذه البداية فى سياق حركة شعرية نشطة متمردة ليس فقط على الأنماط التقليدية السابقة والمعاصرة، بل كذلك على البدايات الرومانسية فى حركة الشعر العربى الحديث. «مع شعر السياب»، كما يقول إلياس خورى:

«تبدأ مرحلة كاملة من التحول فى القصيدة العربية... لم تصمد البدايات الرومانسية، وبدأ الصوت الشعرى يبحث عن القصيدة المركبة، القصيدة الشاملة. وصفة الشمولية هذه تأتى من مزج مفاهيم من التراث الشعرى العربى القديم بمفهوم القصيدة الطويلة الغربية. «أنشودة المطر» هى، بهذا المعنى، إحدى القصائد الأولى الجديدة فى شعرنا العربى»[٢٠].

يأتى كلام خورى هذا على الشعر العربى الحديث عمومًا، بما فى ذلك تجربة السياب، توطئة لتأكيد نتيجة أساسية تنسجم مع توجه الدراسة الحالية إلى اعتبار «أنشودة المطر» بداية بارزة فى حركة الحداثة الشعرية العربية، بداية توفرت لها شروط الإبداع الخلاق بعيداً عن التقليد والاتباع والانبهار. تفتتح هذه القصيدة، كما يقول خورى، «القصائد المختلفة التى بدأت تُكتب وتنشر بعد ذلك، معلنة أن التجديد الذى أصاب العمود الشعرى هو تجديد شامل، وليس مجرد تأثر شكلانى خارجى بالقصيدة الغربية»[٢١].

ولعل مما يتصل اتصالاً وثيقًا بطبيعة البناء المركب فى «الأرض اليباب» وفى «أنشودة المطر» ما يتكرر كثيراً فى حديث النقاد عن البناء الدائرى الذى يحكى دورة الفصول ودورة الحياة والموت فى كلا العملين. يقول عبد الواحد لؤلؤة فى سياق تحليله لبنية «الأرض اليباب»: «والنظام الذى يحكم هذه الصور المتناثرة لا يسير بخط مستقيم كما تسير الرواية، بل بنظام دائرى...»[٢٢]. وبالمثل، يتحدث كمال خير بك عن «البنية الدائرية» فى شعر السياب، ويشير إلى أنه ظل، بتأثير من أستاده الروحى والفنى إليوت، ينزع إلى «رفع القصيدة إلى مصاف البناء الدائرى المسرحى المتضمن نفس الملحمة»[٢٣]. كذلك يؤكد إحسان عباس، فى غير موضع، تلاحم عناصر الوحدة فى «أنشودة المطر»، ويشير إلى طبيعة البناء الدائرى فيها، فهى «فى داخلها مبنية بناء تكاملياً، وفى خارجها تتكئ على دورات متصاعدة، قليلة الاستطراد إلى الجزئيات...»[٢٤]. كما تتردد أمثال هذه الإشارات فى تحليل محمد لطفى اليوسفى لبنية «أنشودة المطر». يقول:

«... حتى لكأن القصيدة سلسلة من التموجات الدائرية التى تعود الواحدة منها إلى الأخرى على نحو انسيابى تلقائى... نتيجة لهذا الشكل الدائرى، تتمكن القصيدة من الإحاطة بمسيرة الشاعر ووطنه، تنفذ فى نبرة درامية، إلى دواخل هذه التجربة، محاولة أن تصوغها فى قالب أسطورة ملحمية»[٢٥].

لعلنا نخلص من هذا كله إلى أن طبيعة البنية الدائرية المميزة لقصيدتى إليوت والسياب كلتيهما تشير إلى وجه مهم من أوجه تأثر السياب بتقنيات العمل الشعرى لدى إليوت، ولاسيما تقنيات بناء القصيدة المركبة.

منهج أسطورى:

لعل طريقة توظيف الأسطورة فى القصيدة الحديثة، أو «المنهج الأسطورى ـ the mythical method» إذا استعملنا مصطلح إليوت نفسه، من أبرز الملامح الفنية التى يمكننا من خلالها أن نتبين بعض أوجه المثاقفة الحيوية بين إليوت والشعر العربى المعاصر عامة، وبين إليوت والسيّاب خاصة. يتصل هذا المنهج على نحو وثيق بما يمكن أن يسمى «منهج الأنماط العليا ـ the archetypal approach» الذى أخذ يتبلور فى مطلع القرن الحالى بتأثير من مصدرين

رئيسيين؛ أولهما مدرسة كيمبردج للأنثربولوجيا المقارنة التى انبثقت أساسًا من عمل چون فريزر (J.G. Frazer) (الغصن الذهبى ـ The Golden Bough)، وكذلك من أعمال أخرى معروفة، بينها (من الطقس إلى الرومانس From Ritual to Romance) لمؤلفته چسى وستون (J.L.Weston). وأما المصدر الثانى فهو علم النفس التحليلى بتأثير خاص من يونغ (C.G.Jung) وسيجموند فرويد (Sigmund Freud)(٢٦). إن الإلمام بهذه المناهج ومصادرها من شأنه أن يوضح بعض ملامح المنهج الأسطورى الذى استثمره، بدرجات متباينة، كل من إليوت فى «الأرض اليباب» والسياب فى «أنشودة المطر» على وجه الخصوص، وفى أعمالهما الأخرى على وجه العموم. فقد كان لهذه المناهج والمصادر الثقافية العامة دور بارز، ليس فقط فى إثراء أنواع الأدب الحديث المختلفة، بل كذلك فى تحليل هذه الأنواع وتفسيرها.

يعرف إليوت المنهج الأسطورى فى الأدب بأنه طريقة خاصة «لإضفاء شكل ومغزى على البانوراما الهائلة من العبث والفوضى التى هى التاريخ المعاصر»، طريقة لضبط هذه العناصر المتضاربة فى نسق فنى متناغم(٢٧)؛ أى أنها، بعبارة أخرى، طريقة لضبط العواطف والأفكار وتشكيلها على نحو أكثر دقة وحيوية وفاعلية، و لاسيما فى مجال العمل الشعرى. ونود أن نؤكد، فى هذا الصدد، ارتباط هذا المنهج الأسطورى ارتباطًا وثيقًا بمفاهيم «الأنماط العليا» و«اللاوعى الجمعى»، باعتبارها من المفاهيم الأساسية التى انبثقت من المصادر الثقافية المشار إليها فى الفقرة السابقة. ربما يكون إليوت وغيره من أدباء العصر الحديث قد أحسنوا، أكثر من سواهم، استثمار هذا المنهج الأدبى، ولكن لابد أن ننظر إلى هذا الإنجاز فى إطار الميل الطبيعى للتعبير عن أفكار وعواطف وهواجس إنسانية عامة تضرب جذورها فى أعماق التاريخ والحضارة. فمن المعروف أن إليوت الذى استعمل هذا المنهج بنجاح بالغ فى «الأرض اليباب» وسواها، استمد أصوله من نماذج الأنماط العليا المبثوثة فى مصادر أنثروبولوجية مشهورة، مثل (الغصن الذهبى) و(من الطقس إلى الرومانس)(٢٨). ومن المعلوم كذلك أن السياب اطلع، بصورة أو بأخرى، على بعض هذه المصادر(٢٩). ومعنى ذلك أن إفادة إليوت والسياب كليهما من هذه المصادر الثقافية والحضارية العامة ربما عَنَتْ فى بعض جوانبها ارتدادًا إلى أعماق التجربة الإنسانية، ومنابعها الأولى، من أجل خلق أعمال أدبية جديدة تعبر عن «اللازمنى والآنى معًا»(٣٠)، وتضفى على الوجود المعاصر شكلاً ومعنى ونظامًا.

كلا الشاعرين كان مشغولاً ـ كما رأينا فى القسم السابق ـ ببناء القصيدة بناء مركبًا، بناء من شأنه أن يكون أقدر على الاستجابة لدواعى العصر الحديث، وعلى استيعاب تعقيداته المتزايدة. إن هموم الحداثة ومتطلباتها هى بلا شك قاسم مشترك بين الشاعرين، ولكن الظروف التاريخية والموضوعية لكل منهما مختلفة. فإذا كانت «الأرض اليباب» مثلاً تعبر عن هموم إليوت حول مصير التجربة الغربية المعاصرة فى أعقاب الحرب الأولى، فإن «أنشودة المطر» هى فى الأساس تعبير عن هموم السياب الشخصية والوطنية والقومية معًا فى مرحلة تحول مهمة فى تاريخ العرب الحديث. فللسياب، وإن يكن قد استلهم بعض آراء إليوت وقصيدة «الأرض اليباب»، أسباب ودواع خاصة لاستخدام المنهج الأسطورى فى «أنشودة المطر» على وجه الخصوص وفى شعره على وجه العموم. يقول فى سياق مقدمة نقدية لمختارات شعرية له ألقاها فى «خميس مجلة شعر» سنة ١٩٥٧:

«هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرموز. ولم تكن الحاجة إلى الرمز أمس مما هى اليوم. فنحن نعيش فى عالم لا شعر فيه، أعنى أن القيم التى تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحت الأشياء، التى كان فى وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحدًا فواحدًا، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعر لن يكون شعرًا. فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات، التى ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءًا من هذا العالم. عاد إليها ليستعملها رموزًا، وليبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد»(٣١).

إن تفسير السياب هذا لاستخدام الأسطورة والرمز فى الشعر لا يختلف، فى بعض جوانبه، عن تفسير إليوت. كما أن هذا التفسير يساعد، من جانب آخر، على تبين بعض الأمور المتشابهة التى دعت كلا الشاعرين إلى توظيف المنهج الأسطورى. «إن الأسباب التى دعت السياب إلى تبنى الأسطورة»، كما يقول عبد الجبار عباس، «قريبة الشبه بالأسباب التى دعت إليوت إلى تبنيها فى شعره، فبدر يلتقى مع شعراء جيله فى الاستعانة بالأسطورة لتفسير أزمة الإنسان الحديث»(٣٢). ولعل بعض جوانب هذه الأزمة يمكن وصفها ومعاينتها بصورة أفضل حين نربط بين المنهج الأسطورى فى الشعر والمفاهيم الأنثروبولوجية العامة، كما مر بنا فى سياق هذه المناقشة. لاحظ على الشرع، فى حديثه عن الصلة بين «أنشودة المطر» والمصادر الثقافية والحضارية:

«أن الأقسام التى استحوذت على فكر السياب من «الأرض اليباب»، وبالتالى وجدت طريقها إلى «أنشودة المطر» ـ هى تلك الأقسام التى دارت حول قضايا فكرية أو حضارية عامة، أى الأقسام المعالجة لقضايا فكرية أو حضارية من الممكن أن تتناقلها الأمم والشعوب على اختلاف أذواقها أو بيئاتها أو اهتماماتها»(٣٣).

باختصار، فإن المقارنة بين القصيدتين ينبغى ألا تغفل أبدًا عن هذا الإطار الإنسانى العام، كما ينبغى ألا يكون هذا الإطار سبيلاً إلى القول، مثلاً، إن السياب عمد إلى متابعة إليوت وتقليده. كلاهما كان ذا حس تاريخى مرهف مكنه من الاستجابة لظروفه الموضوعية الخاصة، ومن الاستجابة لشروط الإبداع والتحول والحداثة: كل فى سياق بيئته وعصره.

ولعله من المفيد أن نتابع توضيح بعض أبعاد هذه العلاقة بين السياب وإليوت، من خلال صورة المطر/ الماء، وهى صورة محورية فى القصيدتين كلتيهما ألحّ دارسو العملين على هذه الصورة وارتباطاتها بأساطير الخصب والجدب، الحياة والموت، ودورة الفصول. وغنى عن البيان أن هذه الأساطير وما يرتبط بها من نماذج الأنماط العليا التى تشكل إرثًا مشتركًا فى ذاكرة اللاوعى الجماعى تتكرر، بصور متشابهة أحيانًا ومتباينة أحيانًا أخرى، لدى الشعوب والحضارات المختلفة. يتحصل من ذلك أن التركيز، فى المقارنة بين القصيدتين، على مجرد الالتقاء فى استخدام مثل هذه الأساطير أو الإلماع إليها لا يكفى لإقامة أوجه التأثر والمتابعة والتبادل. فحقيقة الأمر أنه لولا الجذور العميقة لصورة المطر/ الماء فى تراث اللغة العربية وآدابها، لما استطاع السياب أن يستثمر هذه الصورة ذلك الاستثمار المجزى فى «أنشودة المطر». ولكن هذا لا ينفى بطبيعة الحال أن يكون التأثر بإليوت، فى «الأرض اليباب» خاصة، عامل تنبيه وإلهام. لاحظت سلمى الخضراء الجيوسى أن استعمال السياب هذه الصورة وأسطورة الخصب فى «أنشودة المطر» استعمال ملهم وموفق؛ لأن الجمهور العربى يتفهم ذلك فى شئ من اليسر والتلقائية. فصورة المطر/ الماء تتغلغل فى أعماق الشعر العربى الكلاسيكى، كما فى الاستعمالات الفولكلورية الشائعة(٣٤). لكن هذه الصورة عند السياب تنطوى غالبًا على المفارقة بين العقم والخصب، الموت والحب، الفقر والوفرة، كما يتضح فى «أنشودة المطر»، مما يذكر بإليوت(٣٥). وتذهب الجيوسى كما يذهب غيرها من دارسى السياب إلى تفسير هذا الاهتمام الخاص بهذه الصورة فى ضوء صلتها الموضوعية بالبيئة والواقع الجغرافى الخاص:

«فالسياب أولى أن يجد المطر صورة مناسبة جداً للتعبير فى منطقة يشكل انحباس المطر فيها خطراً مباشراً على حياة الناس، ليس مجازيًا بل فعلاً، حيث إنه لن يؤثر على حدائقهم، بل على قوت عيشهم اليومى»(٣٦).

يذهب محمد عبد الحى إلى أبعد من هذا حين يذهب فى دراسة بعنوان «أنشودة المطر بين إليوت وشيللى والتراث العربى» إلى التقليل من علاقة المثاقفة بين «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب»، من أجل دعم أطروحته الأساسية التى تقوم على أن الأثر المباشر فى قصيدة السياب جاء بالدرجة الأولى عن طريقة قصيدة شيللى «أنشودة إلى الريح الغربية ـ Ode to the West Wind». ومع أننا لسنا بصدد

مناقشة هذه الأطروحة، فإن تركيزه على ربط صورة المطر فى قصيدة السياب بالموروث العربى أولاً ينسجم مع الخط العام للدراسة الحالية، مما قد يبيح لنا الآن أن نقتبس من دراسته الفقرات التالية:

«فإذا كان تراث الاستسقاء والاستمطار بهذه السعة فى الثقافة العربية، فمن المنطق الراجح أن ترد إليه أولاً رمزية المطر فى شعر السياب، قبل أن نبحث عن عناصرها فيما داخل هذا الشعر من تأثير أجنبى.

وسحر قصيدة السياب، وسر قوتها، واحتفاء القراء بها، ينبع من أنها استطاعت بإيقاعها وعاطفتها القوية أن تبعث هذا التراث الاستسقائى فى شعر عصرى جديد. فالقصيدة استطاعت أن تعيد الحيوية لهذه الرمزية الموروثة باستنطاقها فى المناخ الفكرى السياسى المعاصر.

ولكن، من جهة أخرى، كانت هذه الرمزية الموروثة سبباً فى نجاح القصيدة، لأنها رمزية يألفها القارئ، فهى «رمزية جماعية» ترجع إلى ينابيع الرموز الثقافية الأولى فى تعبيرها عن الصراع بين الموت والعدم، وتجدد الطبيعة والحياة. فالعلاقة فى رمزية المطر عند السياب بين تراثية الرمز وجماعيته من ناحية، وبين حيوية الموهبة الفردية وقدرتها على الابتكار والتمثيل واستنسال الصور من معاناة التراث والعصر معاً، من ناحية أخرى، علاقة يغذى فيها كل طرف من الطرفين الآخر، ويقوم به، ويعتمد عليه»(٣٧).

كذلك يلقى هذا التوجه، الذى يذهب إلى أن صورة المطر/ الماء لدى السياب أعمق صلة بتراثه القومى الخاص، دعماً آخر فى قراءة قريبة العهد لـ «أنشودة المطر». يرى تى. ديبوغ (T. Deyoung) أن صورة المطر وارتباطاتها بأساطير الخصب، فى قصيدة السياب، مستقاة من النصوص الدينية، أو من التراث الشعرى العربى الإسلامى، كما يرى أن صور السياب، فى هذا السياق، لا تبدو ذات ارتباط خاص مع طقوس الخصب لدى إليوت أو فريزر(٣٨). ولكن ديبوغ لا يستبعد أن تنطوى بعض صور السياب، فى «أنشودة المطر»، على إشارات أو إلماعات معينة إلى «الأرض اليباب». من ذلك، فيما يرى، صورة السياب: «وما تبقى من عظام بائس غريق»، إذ يمكن أن ترتبط هذه الصورة، بما تتضمنه من دلالات التضحية والفداء بالقسم الرابع من «الأرض اليباب»، وهو «الموت بالماء ـ Death by Water»(٣٩). ولكن تيمة التضحية والفداء هذه، كما سنرى بعد قليل، يمكن أن ترتد إلى مصادر متعددة، لعل من بينها شعر إليوت.

وإذا نظرنا إلى الجانب النفسى الخاص فيما يتصل بصورة المطر/ الماء عند السياب (وربما إلى ارتباطها بنماذج الأنماط العليا)، فإن لها امتدادات عميقة فى طفولته وحياته العاطفية. فقد كشف شعره:

«عن حقيقة هامة، هى العلاقة بين الطفولة والمطر... فقد بدا أن الذى يفتنه من منظر المطر وما يصحبه من برق ورعد إنما هو ما يتكشف عن الجو الماطر من وجود، وقد ارتبط ذلك الجو فى ذهنه بحلمه الكبير أن يتزوج (أو أن يرى على الأقل) بنت القصر المنيف... ولهذا تجاوز منظر المطر دائماً إلى ما وراءه...»(٤٠).

كذلك كان فى طفولته يغنى مع خلانه ورفاقه فى الأيام الماطرة أهزوجة شعبية أدخلها فيما بعد إلى نسيج شعره(٤١). ليس هناك ما يمنع، إذن، من أن تكون صورة المطر/ الماء قد تسربت إلى شعره كله من مثل هذه المنابع العميقة فى ذاته وحياته وبيئته وتراثه. هل نقول إنه كان يسعى إلى أن يصنع فى هذا الشعر أسطورته الخاصة؟ ربما، ولكن هذا كله لا ينفى، على أية حال، إمكان التأثر بإليوت واستلهام منهجه فى التعامل مع هذه الصورة المحورية.

إن المنابع المتعددة لهذه الصورة تتأكد بصورة أقوى إذا التفتنا إلى فكرة وثيقة الصلة، فكرة التضحية والفداء التى كثيراً ما يرتبط الحديث حولها بأثر إليوت فى السياب. يرد عبد الجبار عباس هذه الفكرة الرئيسية فى شعر السياب إلى ثلاثة مصادر: أولها أعماق الوجدان الشعبى المقهور، وثانيها قصائد الرثاء العربية، وثالثها الثقافة الميثولوجية والأدب الغربى

الحديث[٤٢]. منابع الأسطورة في شعر السياب عامة، وفي «أنشودة المطر» خاصة، ترتد إذن إلى مصادر متعددة. ومع أن أثر إليوت في استخدام السياب للأسطورة بتقنية حديثة متميزة لا يمكن استبعاده، فإن الأمر الأساسي الذي نود أن نؤكده ونخلص إليه الآن هو أن قصيدة السياب انبثقت، على نحو فذ، من انصهار تلك المصادر جميعاً في بوتقة الموهبة الفردية الخلاقة. لقد حققت «أنشودة المطر» شروطها الإبداعية والتاريخية الخاصة، شروط معادلة التوازن الدقيق بين الذات والآخر، الأصيل والوافد، التراث والحداثة. ينتهي عبد الواحد لؤلؤة، في سياق تناوله للمؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر عامة وفي شعر السياب خاصة، إلى نتيجة مماثلة حين يقول: «وهو في جميع الأحوال يستخدم ما يتأثر به من شعر أجنبي استخداماً «ثقافيًا» يخضعه لشاعريته وموهبته». ويلاحظ أن لؤلؤة يشير، هنا، إلى اهتمامات السياب المبكرة باستعمال الرمز والأسطورة واطلاعه على (الغصن الذهبي) و«الأرض اليباب»[٤٣].

أداء لغوي جديد:

لا يتوقف أثر المثاقفة العامة مع إليوت على استخدام تقنيات شعرية مهمة كالصورة والرمز والأسطورة والإلماع، بل يتعداه إلى أداة التعبير الأساسية التي تشمل العمل الشعري كله: اللغة. لقد سعى الشعراء الرواد إلى تطوير مصطلح شعري جديد أكثر قدرة على الاستجابة لدواعي التغيير والتحول في الحياة والفن على السواء. وربما كان أثر إليوت في هذا المجال أساسيًا وديناميًا. لقد كان من أبرز ما استوقف صلاح عبد الصبور (على سبيل المثال) لدى إليوت ما وجده عنده من «جسارة لغوية». وتكتسب هذه المثاقفة اللغوية مع إليوت أهمية خاصة، لكونها جاءت في أوائل الخمسينيات يوم كان الشعراء الجدد يحاولون أن يتخلصوا من كثير من قيود القاموس الشعري الرومانسي والكلاسيكي على السواء. من هنا جاء التفاعل مع «الأرض اليباب» بالغ الأهمية في تطوير الحس اللغوي لدى شعراء الحداثة خاصة[٤٤]. ويبدو أن الشعراء والنقاد العرب يتفقون هنا على أن العلاقة مع إليوت كان لها أثر حاسم في توضيح الخط الفاصل «بين صيغ التراث وبلورة المصطلح الشعري الجديد»[٤٥]. ومعنى ذلك كله أن الشعر العربي الجديد كان يومئذ يمضي بخطى متسارعة لبلورة ملامح الحداثة وتطوير لغتها. ولعل هذه الملاحظة تفسر اتفاق جمهرة نقاد السياب على اعتبار «أنشودة المطر» نقطة البداية الحقيقية في حركة الحداثة الشعرية العربية.

في ضوء هذا التصور، يمكننا أن نفهم تركيز محمد شاهين، في سياق حديثه عن تأثر السياب بإليوت تأثر تفاعل ومعاناة، على مسألة الأداء اللغوي خاصة. يقول:

> «وتشترك «أنشودة المطر» مع «الأرض اليباب» في الإيقاع الداخلي الذي تولده الموسيقى الداخلية للغة. فالموسيقى في كلتا القصيدتين هي التي تحرر اللغة من قيد المضمون المألوف، وهي التي تيسر التعبير المباشر الذي يتسم بالسلاسة والسهولة، وفي النهاية نجد التعبير يحملنا إلى ما بعد الموسيقى...»[٤٦].

إن علاقة المثاقفة بين السياب وإليوت، في مجال البحث المستمر عن لغة شعرية جديدة، قد ترتد في نهاية المطاف إلى رغبة كل منهما في الخروج من شرنقة القديم والتقليدي السائد، من أجل بلورة مفهوم الحداثة ولغة جديدة ملائمة. تأثر السياب بإليوت، كما يقول شاهين، «مردّه في مجمله إلى أنموذج الشكل أو التركيب، لا المضمون (أو التيمة). وفي اعتقادي أن هذا ما يشكل الحداثة عند السياب التي تعتبر «أنشودة المطر» تعبيرًا صادقًا عنها»[٤٧].

يلتقي شاهين مع عدد من نقاد السياب في مسألة تأثير إليوت في «أنشودة المطر» من ناحية الأداء اللغوي العام، ومن ناحية تردد (أو «تكرار») الكلمات والعبارات والمقاطع من أول كلمة في القصيدة[٤٨]. يقول:

> «ولو أحصينا مفردات «أنشودة المطر» لوجدناها نسبيًا محدودة في عددها، ولكن نظامها الفسيفسائي يولد طاقة شعرية هائلة، أو أن القصيدة تستعين بأقل عدد ممكن من المفردات لتولد إيحاء لا حصر له من خلال التركيب المحكم»[٤٩].

إن هذه الإشارة إلى طريقة الأداء اللغوى فى «أنشودة المطر»، أو «النظام الفسيفسائى» فيها، يذكر، من بعض الوجوه، بفن «الأرابيسك» الذى يقوم على توزيع للخطوط والألوان بالغ الدقة والإحكام، توزيع من شأنه أن يخلق فضاء لتوليد إمكانات لا حصر لها من المعانى. إن هذه الخاصة اللغوية التى تميز «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب» على السواء ترتد فى نهاية الأمر إلى طبيعة البناء المركب للقصيدتين؛ أى إلى شبكة لغوية ذات نسيج محكم تتراسل وتتناغم فيه الكلمات والصور والإيقاعات. ولعل إحدى أهم سمات هذا البناء أن تكون طريقة الأداء اللغوى للعمل الشعرى غضّة مبتكرة، مخالفة للعادى والسائد، قادرة على تجسيد ملامح التجربة الجديدة المعقدة، معبرة عن تطلعات الحداثة وإشكالاتها المختلفة.

خاتمة:

تناولت فى دراسة سابقة، تتمحور حول إشكالية التراث والمعاصرة بين السياب وإليوت، أثر الأخير فى انبثاق حساسية جمالية جديدة فى سياق الأدب الحديث على مستوى العالم كله انتقلت عدواها، فيما بعد، إلى حركة الشعر العربى الحديث:

> «ولعل عدوى مثل هذه الحساسية الأدبية الجديدة التى ساهم إليوت فى نشرها فى التراث الغربى الحديث انتقلت إلى العالم العربى فى أواخر الأربعينيات (وربما قبل ذلك بتأثير أقل)، ثم أخذت خلال الخمسينيات وبعدها تتغلغل فى جوانب كثيرة فى الحياة الأدبية العربية الحديثة. لقد تزامنت هذه العدوى مع منعطف مهم فى حركة الشعر العربى يمثل هو الآخرحساسية جمالية جديدة ساعدت، نظرياً وتطبيقياً، على بلورة مفاهيم حداثية حول طبيعة الشعر ووظيفته. لكن ينبغى التنبيه هنا إلى أن الأثر الإليوتى فى هذه التحولات الأدبية العامة يجب أن ينظر إليه باعتباره فقط جزءاً من مناخ ثقافى عام، جزءاً من عملية مثاقفة شاملة كانت عناصرها فى هذه المرحلة تتفاعل بشكل دينامى فعال»(٥٠).

فى إطار هذه المثاقفة الشاملة مع الأدب الغربى عامة وأعمال إليوت خاصة، يمكن معاينة تجربة السياب الشعرية وفهمها بصورة أفضل. لقد كانت هذه التجربة، فى كثير من تجلياتها الإبداعية، طليعية حداثية رائدة. وبغض النظر عما يمكن أن يُقال أو يؤول أو يُستنتج، فى مجال المقارنات الكثيرة (الفعلية و المحتملة) بين «أنشودة المطر» و«الأرض اليباب»، فإن كلا من هذين العملين يمثل نقطة تحول بارزة فى حركة الشعر الحديث كله. لقد جاء العملان كلاهما فى سياق تحولات تاريخية جذرية منذ بدايات القرن الحالى، فى سياق دواعى العصر الحديث ومتطلباته وتعقيداته المتزايدة، فى سياق تحولات أساسية فى الحساسية الأدبية والجمالية. ضمن هذا الإطار العام المشترك بين العملين ، يبدو البناء المركب هو السبيل الذى وفر لهما شروط الوحدة والتناغم، رغم تعدد المكونات والطبقات الشعرية. لقد ساهم العملان فى رسم ملامح طريقة فنية جديدة لإقامة نوع من التوازن والانسجام فى عالم مضطرب قلق متناقض، ولإضفاء شكل ومغزى ونظام على الوجود المعاصر. بكلمات أخرى، مهد العملان السبيل لبلورة مصطلح شعرى جديد يتباعد شيئًا فشيئًا عن سلطة القديم والتقليدى، ويسعى لتوليد طاقة شعرية هائلة وإمكانات لغوية مدهشة. هكذا مثل كلا العملين، كلٌ فى سياقه التاريخى الخاص، بداية بارزة فى طريق الحداثة الشعرية، ومهد الطريق أمام تجارب طليعية وحداثية لاحقة.

الهوامش :

(١) ساهر شفيق فريد، أثر ت. س. إليوت فى الأدب العربى الحديث، **فصول** ١، ٤ (يوليو ١٩٨١)، ص ١٧٣.

(٢) انظر: عيسى بلاطة. **بدر شاكر السياب: حياته وشعره**، ط ٤ (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧)، ص ٤٤؛ عيسى الناعورى، **أدباء من الشرق والغرب**، سلسلة «زدنى علمًا»، ٦ (بيروت: عويدات، ١٩٦٦)، ص ١٦١؛ عبد الرضا على، **الأسطورة فى شعر السياب**، ط ٢ (بيروت: دار الرائد العربى، ١٩٨٤)، ص ٤٩، ٦٥.

(٣) مقتبس في كتاب إحسان عباس، ، **بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره**، ط ٥ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٣)، ص ١٢٣.

(٤) عبد الرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ص ٤٩ ـ ١٥٠؛ إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص١٤٥.

(٥) إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص١٤٥.

(٦) علي شلش، ت. س. إليوت في المجلات الأدبية: ١٩٣٩ ـ ١٩٥٢، **فصول** ٣، ٤ (يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣) ص٣١١، انظر كذلك أحمد عبد المعطي حجازي، **إبراهيم ناجي: قصائد**، ط ٢ (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٩)، ص١٦، حيث يشير إلى قراءة ناجي لإليوت «شاعر أو ناقداً منذ بداية الأربعينيات على الأقل».

(٧) علي شلش، ت. س. إليوت في المجلات الأدبية، **فصول** ٣،٤ (يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣)، ص ص٣١٢ ـ ٣١٣.

(٨) ماهر شفيق فريد، أثر ت. س. إليوت، **فصول** ١، ٤ (يوليو ١٩٨١)، ص١٧٤.

(٩)علي شلش، ت. س. إليوت في المجلات الأدبية، ١٩٣٩ ـ ١٩٥٢، **فصول** ٣، ٤ (يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣)، ص ٣١٢.

(١٠) انظر مثلاً عيسى بلاطة، **بدر شاكر السياب**، ص ص٤٠، ٨٠؛ إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص٨٩؛ مقدمة ناجي علوش لـ **ديوان بدر شاكر السياب**، م١ (بيروت: دار العودة، ١٩٧١)، ب ب ـ ج ج.

(١١) بدر شاكر السياب، **كتاب السياب النثري**، جمع وإعداد وتقديم حسن الغرفي (فاس: منشورات مجلة الجواهر، ١٩٨٦)، ص ص٥٢ ـ ٥٣.

(١٢) David Ned Tobin, **The Presence of the Past: T. S. Eliot's Victorian Inheritance** (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983), pp. 114.

(١٣) عيسى بلاطة، **بدر شاكر السياب**، ص٦٤.

(١٤) نفسه، ص٧٦.

(١٥) مقتبس في كتاب إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص١٨١. وانظر كذلك ماجد السامرائي، **رسائل السياب**، ط٢ (بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٤)، ص ١٠٦، حيث يعتذر السياب، في رسالة إلى سهيل إدريس بتاريخ ١٩٥٤/٣/٢٥، عن طول «أنشودة المطر» خشية عدم ملاءمتها للنشر، قائلاً: «ولكن، ما الحيلة والصفة الغالبة على قصائدي هي طولها؟».

(١٦) حاولت هنا أن ألخص تعريفًا لما أسميه بـ «القصيدة المركبة» في أطروحتي للدكتوراه: انظر الفصل الثاني من هذه الأطروحة (مع ملاحظة أن اسمي الأخير الذي تحمله تلك الدراسة هو «الحسن»):

Nayef Khaled El- Hasan, "**The Complex Poem in New Arabic Poetry**, 1950- 1985", (Ph.D. dissertation, University of Pennsylvania, 1985), pp. 52- 68.

(١٧) لمزيد من التفصيل حول هذه النقطة، انظر المصدر السابق، ص ص٢٠ ـ ٢٢. وانظر كذلك:

Jaobra I. Jabra, "Modern Arabic Literature and the West", in **Critical Perspectives on Modern Arabic Literature**, edited by Issa J. Boullata (Washington:Three Continents Press, 1980) pp. 14- 15

(١٨) انظر عبد الجبار عباس، **السياب** (بغداد: دار الشؤون الثقافية، د. ت)، ص ص٢٠٦ ـ ٢١٣.

(١٩) إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص ٤٠٨.

(٢٠) إلياس خوري، **دراسات في نقد الشعر**، ط ٢ (بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨١)، ص ص ٢٨ ـ ٢٩.

(٢١) نفسه، ص ٣٣.

(٢٢) عبد الواحد لؤلؤة، الأرض اليباب: **الشاعر والقصيدة**، ط ٢ (بغداد: مكتبة التحرير، ١٩٨٦)، ص١٦٠.

(٢٣) كمال خير بك، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، ط ٢ (بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦)، ص ٣٦٨.

(٢٤) إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص ص٢١٢ ـ ٢١٣.

(٢٥) محمد لطفي اليوسفي، **في بنية الشعر العربي المعاصر**، ط ٢ (تونس: سراس، ١٩٩٢)، ص ٣٨.

(٢٦) **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**, enl. ed. (Princeton: Princeton University Press, 1974), s.v. :"archetype".

وانظر كذلك حول «المنهج الأسطوري» في الشعر الحديث عامة والشعر العربي خاصة: عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط ٣ (بيروت: دار العودة، ١٩٨١)، ص ص ٢٢٢ ـ ٢٣٧.

(٢٧) T. S. Eliot, :Ulysses, Order, and Myth", in **Selected Prose of T. S. Eliote**, edited by Frank Kermode (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), p.177.

(٢٨) يصرح إليوت نفسه، في هوامشه على «الأرض اليباب» بإفادته من هذه المصادر؛ انظر:

T. S. Eliot, **The Waste Land and Other Poems** (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1934), p. 47.

(٢٩) انظر على سبيل المثال: عيسى بلاطة، **بدر شاكر السياب**، ص ٨١؛ عبد الواحد لؤلؤة، **النفخ في الرماد** (بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢)، ص ١٧٨.

(٣٠) عبارة «اللازمني والآني معًا» ("the temporal and the timeless") مستعارة هنا من مقالة إليوت المشهورة «التراث والموهبة الفردية»؛ انظر:
Eliot, "Tradition and Individual Talent", in **Selected Prose** ,p. 38.

(٣١) كتاب السياب النثري، ص ص ٦٨ ـ ٦٩. وانظر أيضًا عيسى بلاطة، **بدر شاكر السياب**، ص ١٨٨، حيث يرى، في هذا الاقتباس من السياب، أثر إليوت.

(٣٢) عبد الجبار عباس، السياب، ص ١٨٨.

(٣٣) علي الشرع، «قراءة في أنشودة المطر للسياب»، **أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات** ٣، ٢ (١٩٨٥): A 85. وانظر أيضًا مبارك حسن الخليفة، «بعض تأثيرات التيار الرومانسي في الشعر العربي الحديث»،

الموقف الأدبى ١٩، ٢٢٢و ٢٢٣ و٢٢٤ (تشرين أول - كانون أول ١٩٨٩)، ص ٢٠، حيث ترد إشارة موجزة إلى أن موضوع قصيدتى «أنشودة المطر» للسياب و«أنشودة للريح الغربية» لشيلى هو البعث الفكرى للحضارة، مقروناً بوصف الطبيعة.

(٣٤) Salma Khadra Jayyusi, editor, **Modern Arabic Poetry: An Anthology** (New York: Columbia University Press, 1987), note 9, p. 41.

(٣٥) Salma Khadra Jayyusi, **Trends and Movments in Modern Arabic Poetry** (Leiden: E. J. Brill, 1977), p 694.

(٣٦) محمد شاهين، **إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب** (بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٢)، ص٢٤.

(٣٧) محمد عبد الحى، «أنشودة المطر: بين إليوت وشيللى والتراث العربى»، **المعرفة** (السورية) ١٨، ٢١٢ (تشرين الأول ١٩٧٩)، ص ص ٧٦ - ٧٧.

(٣٨) T.Deyoung, "A New Reading of Badr Shakir Al- Sayyab's Hymn of the Rain", **Journal of Arabic Literature** 24,1 (March 1993): pp. 49- 50.

(٣٩) Ibid.,pp 55- 56

(٤٠) إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص ٣٩١.

(٤١) عيسى بلاطة، **بدر شاكر السياب**، ص ٢٢. انظر كذلك دراسة حسين يوسف خريوش، **المطر ودلالته فى القصيدة العربية الحديثة**، البلقاء للبحوث والدراسات ٢، ١ (كانون الأول ١٩٩٢)، ص ص ١٦١ - ١٨٣، حيث يناقش بعض دلالات لفظة «المطر» وارتباطاتها المختلفة فى شعر السياب عامة وفى «أنشودة المطر» خاصة.

(٤٢) عبد الجبار عباس، **السياب**، ص ١١١. وانظر، فى المصدر نفسه، تفصيل موضوع التضحية والفداء بين السياب وإليوت، ص ص ٧٩ - ٨٠، ١٠٣ - ١٤٧.

(٤٣) عبد الواحد لؤلؤة، **النفخ فى الرماد**، ص ١٦.

(٤٤) انظر صلاح عبد الصبور، **ديوان**، م ٣ (بيروت: دار العودة، ١٩٨٨)، ص ص ١٦٥ - ١٦٨.

(٤٥) عبد الجبار عباس، **السياب**، ص ١٦٢.

(٤٦) محمد شاهين، **إليوت وأثره**، ص٥٣.

(٤٧) **نفسه**، ص٢٥.

(٤٨) **نفسه**، ٢٦. وانظر كذلك حول مسألة التكرار فى «أنشودة المطر»: عيسى الناعورى، **أدباء من الشرق والغرب**، ص١٦٥؛ عبد الواحد لؤلؤة، **النفخ فى الرماد**، ص١٨٩؛ عبد الجبار عباس، **السياب**، ص ص٢٠٤ - ٢٠٥؛ Salma Khadra Jayyusi, **Trends and Movements**, p. 946.

(٤٩) محمد شاهين، **إليوت وأثره**، ص٢٦.

(٥٠) نايف العجلونى، «التراث والمعاصرة: مثاقفة مجزية بين السياب وإليوت»، **الباحث** ١٣، ٦١ (كانون الثانى - آذار ١٩٩٤)، ص٣٥.

المصادر والمراجع

(أ) العربية

إسماعيل، عز الدين. **الشعر العربى المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**. ط ٣. بيروت: دار العودة، ١٩٨١.

بلاطة، عيسى. **بدر شاكر السياب: حياته وشعره**. ط ٤. بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧.

حجازى، أحمد عبد المعطى. **إبراهيم ناجى: قصائد**. ط ٢. بيروت: دار الآداب، ١٩٧٩.

خريوش، حسين يوسف. «المطر ودلالته فى القصيدة العربية الحديثة». **البلقاء للبحوث والدراسات** ٢، ١ (كانون الأول ١٩٩٢): ص ص ١٦١ - ١٨٣.

خليفة، مبارك حسن. «بعض تأثيرات التيار الرومانسى فى الشعر العربى الحديث». **الموقف الأدبى**: ص ١٩، ٢٢٢ و٢٢٣ و٢٢٤ (تشرين أول - كانون أول ١٩٨٩): ١٣ - ٢٣.

خورى، إلياس. **دراسات فى نقد الشعر**. ط ٢. بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨١.

خير بك، كمال. **حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر**. ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف. ط ٢. بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦.

السياب، بدر شاكر. **ديوان**. بيروت: دار العودة، ١٩٧١.

.... **رسائل السياب**. جمع وتحقيق ماجد السامرائى. ط ٢. بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٤.

.... **كتاب السياب النثرى**. جمع وإعداد وتقديم حسن الغرفى. فاس: منشورات مجلة الجواهر، ١٩٨٦.

شاهين، محمد. **إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب**. بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٩٢.

الشرع، على. «قراءة فى أنشودة المطر للسياب». **أبحاث اليرموك**: سلسلة الآداب واللغويات: ص ٣، ٢ (١٩٨٥): A 85- A 63.

شلش، على. «ت. س. إليوت فى المجلات الأدبية، ١٩٣٩ - ١٩٥٢». **فصول** ٣، ٤ (يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣): ص ص ٣١١ - ٣١٥.

عباس، إحسان. **بدر شاكر السياب: دراسة فى حياته وشعره**. ط ٥. بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٣.

عباس، عبد الجبار. **السياب**. بغداد: دار الشؤون الثقافية، د. ت.

عبد الحى، محمد. «أنشودة المطر: بين إليوت وشيللى والتراث العربى». **المعرفة** (السورية) ١٨، ٢١٢ (تشرين الأول ١٩٧٩): ص ص ٧١ - ١٠٧.

عبد الصبور، صلاح. **ديوان**. بيروت: دار العودة، ١٩٨٨.

العجلونى، نايف. «التراث والمعاصرة: مثاقفة مجزية بين السياب وإليوت». **الباحث** ١٣، ٦١ (كانون الثانى - آذار ١٩٩٤): ص ص ٣٣ - ٥٠.

علي، عبد الرضا. **الأسطورة في شعر السياب**. ط ٢. بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٨٤.

فريد، ماهر شفيق. «أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث». **فصول** ١، ٤ (يوليو ١٩٨١)، ص ص ١٧٣ - ١٩٢.

لؤلؤة، عبد الواحد. **الأرض اليباب: الشاعر والقصيدة**. ط ٢. بغداد: مكتبة التحرير، ١٩٨٦.

.... **النفخ في الرماد**. بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢.

الناعوري، عيسى. أدباء من الشرق والغرب. سلسلة **زدني علمًا**، ٦. بيروت: عويدات، ١٩٦٦.

اليوسفي، محمد لطفي. **في بنية الشعر العربي المعاصر**. ط ٢. تونس: سراس، ١٩٩٢.

(ب) الإنجليزية

Deyoung, T. "A New Reading. of Badr Shaker Al- Sayyab's Hymn of the Rain". **Journal of Arabic Literature** 24, 1 (March 1993): p. p. 39- 61.

El- Hasan, Nayef Khaled. :**The Complex Poem in New Arabic Poetry**, 1950- 1985". Ph. D. dissertation, University of Pennsylvania, 1985.

Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent". in selected **Prose of T. S. Eliot**. Edited by Frank Kermode. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

.... "Ulysses, Order, and Myth". in **Selected Prose of T. S. Eliot**. Edited by Frank Kermode. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

.... **The Waste Land and Other Poems**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1943.

Jabra, Jabra I. "Modern Arabic Literature and the West". in **Critical Perspectives on Modern Arabic literature**. Edited by Issa. J. Boullata. Washington: Three Continents Press, 1980.

Jayyusi, Salma Khadra, editor. **Modern Arabic Poetry: an Anthology**. New York: Columbia University Press, 1987.

....

Trends and Movements in modern Arabic Poetry. Leiden: E.J. Brill, 1977.

Princeton Encylopedia of Poetry and Poetics. Enl. ed. Princeton: Princeton University Press, 1974.

Tobin, David Ned. **The Presence of the Past: T. S. Eliot's Victorian Inheritance**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.



سعدى يوسف:
شعرية قصيدة التفاصيل

فخرى صالح*

من الصعب على أى دارس أن يحيط بالإنتاج الشعرى الغزير الذى أنجزه سعدى يوسف خلال ما يزيد على أربعين عاما من كتابة الشعر. وتتأتى هذه الصعوبة من التحولات الكبرى فى جسد قصيدة سعدى يوسف والانحناءات الحادة فى مسار تجربته الشعرية. فهو ينتقل من الرومانسية التى نلحظ بعض تأثيراتها فى «القرصان» (١٩٥٢)(١)، و«أغنيات ليست للآخرين» (١٩٥٥)(٢) إلى القصيدة الحديثة التى تعمل على المزج بين الأصوات والحدث اليومى والذكرى، وصولا إلى قصيدة التفاصيل اليومية التى شكلت بفضل شعر سعدى، وكذلك ترجماته، تياراً شعرياً واسعا فى القصيدة العربية فى الوقت الراهن. وأى مدقق فى تطور تجربة سعدى الشعرية سيلاحظ أن هذه التجربة تتضمن فى داخلها عناصر متعارضة من النبرة الشعرية الرومانسية، التى سادت قصائده الأولى، إلى استنطاق اليومى وإدخاله فى شبكة من العلاقات السردية التى تنتهى بانفتاح النص الشعرى على عالم من الاحتمالات وإمكانات التأويل. ثمة فى شعر سعدى اتجاهان بارزان إذن: الأول منهما ينتمى إلى مسرحة العلاقات الداخلية فى القصيدة (٣)، والثانى ينتمى إلى تيارقصيدة التفاصيل التى تفيد من التيار الأول عنايته بتحويل أشياء الواقع الصغيرة إلى عناصر دالة تضئ مشهد العيش ومعنى التجربة الإنسانية. لكن الاتجاه الأول، الذى غلب على ما يمكن تسميته «المرحلة الجزائرية» فى تجربة سعدى يوسف، يستمد قوة تأثيره من غنى إيقاعاته وتوظيفه عناصر المشهد اليومى والذكرى وغموض التفاصيل لإنجاز نص شعرى يستخدم السرد وتشكيلاته بكثافة بارزة. أما الاتجاه الثانى، أو الانعطافة الثانية البارزة فى شعر سعدى، فتستمد أهميتها من قوة تأثيرها فى جيل السبعينيات والثمانينيات فى الشعر العربى المعاصر، ومن قدرتها على إحداث انقلاب أساسى فى تطور القصيدة العربية خلال السنوات العشرين الأخيرة.

* جامعة اليرموك، الأردن.

للتمثيل على الاتجاه الأول سأقرأ عددا من القصائد التى تطور استخدامها تشكيلات السرد وطرائق بناء مواده. ولسوف نلاحظ أن سعدى مسكون فى هذه المرحلة بمسرحة قصيدته وتطعيمها بتقنيات السرد للابتعاد بها، ما أمكن، عن شبهة الغنائية.

«الأخضر بن يوسف ومشاغله» (٤) واحدة من قصائد سعدى يوسف التى تتوسل لغة السرد وتحاول، ما أمكنها، الاستغناء بالحكاية عن توليد الاستعارات وأنواع المجاز الأخرى. ثمة دخول فى مغامرة التخلى عن العناصر التى شكلت جوهر شعرية القصيدة العربية الحديثة، والاكتفاء بالعنصر الموسيقى مضافا إليه بعض عناصر السرد والمفارقة التى تقوم عليها الكثير من قصائد سعدى يوسف، ولعل «الأخضر بن يوسف ...» هى واحدة من القصائد البارزة الممثلة لتيار فى الكتابة الشعرية يعتمد المفارقة مادة أساسية لبناء شعريته(٥).

يروى سعدى فى هذه القصيدة عن رجل يقاسم الراوى شقته وقمصانه وأحلامه والفتاة التى يحبها ويعيش معه تفاصيل حياته جميعها. وتدور القصيدة، من ثم، حول هذه الشخصية الموصوفة فى القصيدة وأحلامها فى الانطلاق نحو آفاق من الحرية غائبة وممنوعة ومغتصبة، خصوصا وأن «جواز السفر» يشكل على مدار القصيدة العنصر المحورى الذى تهوم حوله هواجس الشخصية وأفكارها:

«نبى يقاسمنى شقتى
يسكن الغرفة المستطيلة
وكل صباح يشاركنى قهوتى والحليب، وسر الليالى الطويلة
وحين يجالسنى،
وهو يبحث عن موضع الكوب فى المائدة
ـ وكانت فرنسية من زجاج ومعدن ـ
أرى حول عينيه دائرتين من الزرقة الكامدة
وكانت ملابسنا فى الخزانة واحدة .
كان يلبس يوما قميصى
وألبس يوما قميصه
ولكنه حين يحتد...
يرفض أن يلبس غير برنسه الصوف...
يرفضنى دفعة واحدة».

لا نعثر فى المقطع الشعرى السابق على أية استعارات، وما يصادفنا فى هذا المقطع هو عدد قليل من التشبيهات. لكن العنصر البارز فى القصيدة هو الاتكاء على السرد ووصف التفصيلات الدقيقة فى العلاقة بين الراوى والشخصية التى يروى عنها. ثمة إفراط فى إيراد التفاصيل اليومية، وهو ما سيمهد فى شعر سعدى يوسف اللاحق لما أسميته من قبل «قصيدة التفاصيل اليومية»، ويجعل شعر سعدى يقترب أكثر وأكثر من شعراء قصيدة النثر الجدد. ولا يعنى هذا الكلام أن قصيدة النثر الجديدة لا تعتمد الاستعارة أو أنواع المجازات الأخرى، لكن الاتكاء على السرد وعناصره البنيوية واستخدام المفارقة التى تعد عنصراً أساسيا فى بناء الأنواع السردية، من رواية ومسرح وقصة قصيرة وسينما، يجعل شعر سعدى شديد القرب من تجربة قصيدة النثر خلال العشرين عاما الأخيرة.

وإذا عدنا إلى القصيدة نفسها فسنجد أن القصيدة كلها قائمة على مفارقة بارزة: إن الشخصية المروى عنها ملتصقة بالراوى، هى جزء منه أو بالأحرى قرينه الذى يمثل ضميره الصاحى المعذب. وما يستطيع القارئ أن يحسه، منذ السطور الأولى للقصيدة، هو أن الراوى يجرد من نفسه شخصا يروى له على طريقة الشاعر العربى القديم. لكن انفصال الشخصية عن الراوى تجعل الحكاية كلها مجرد مفارقة تكشف عن العالم الداخلى للراوى، وتجعل القرين موجها لأحلام الراوى وكاشفا عذاباته، وتوقه إلى الحرية، والانعتاق من أسر الوضع الكابوسى الذى يمثله الحرس الملكى على الحدود المغربية ـ الجزائرية. يعزز حضور المفارقة معرفة القارئ بجوهرها فى الوقت الذى يبدو فيه الراوى غارقا فى وهم وجود شخصية أخرى يروى عنها. بهذا المعنى يمكن إدراج هذا النوع من المفارقات فى ما يسمى «المفارقة

الدرامية»، وهو نوع من المفارقات يكثر استخدامه فى المسرح والأنواع المنحدرة منه، من أعمال درامية تليفزيونية وغيرها. ويشكل استخدام هذا النوع من المفارقات اقترابا بعمل سعدى يوسف الشعرى من لغة المسرح التى يحاول على الدوام أن يقترب منها سواء فى كتابته عدداً من المسرحيات الشعرية[٦] أو فى قصائد كثيرة حاول فيها الاقتراب من روح المسرح.

قصيدة «الأعداء»[٧] التى تعد واحدة من قصائد سعدى الكبرى، رغم عدم التفات النقد العربى إليها واكتفائه بعدد قليل من قصائد سعدى الأخرى للتدليل على شاعرية سعدى وأهميته فى تطور القصيدة العربية المعاصرة بعد جيل الرواد، تتشكل فى ثلاث حركات (الطفولة، التمرد، أيام ١٩٦٣) . وتستخدم القصيدة تفاصيل هذه الحركات، التى تتواتر واحدة بعد الأخرى، للوصول إلى الضربة النهائية فى هذا النص الشعرى المركب. ويمكن القول إن سعدى يوسف يطور فى قصيدته هذه رمزية الدم التى توحد مستويات النص المتعددة فى مقابل رمز الخنزير الوحشى الفاتك الذى يحيل فى مستوى من مستوياته إلى الخنزير البرى قاتل تموز.

يطور القسم الأول من القصيدة حشدا من التفاصيل المنسوجة من ذكرى الطفولة التى تتعانق فى النهاية مع رائحة الخنزير الوحشى. وتتراكب فى هذا المشهد الذى تعرضه القصيدة صورة الأطفال المندفعين إلى الشاطئ البحرى بحثا عن أخشاب تلقيها سفن عابرة، وصورة الخنزير الوحشى الذى تعلن عنه رائحته قبل ظهوره، وصورة النوارس المنقضة على بقايا ما تلقيه السفن العابرة، وصورة الدم الذى يسيل مع بول الأطفال المصابين بالبلهارزيا، وصورة العلب والأخشاب الطافية فوق الماء. ويمثل التكديس المتواصل لهذه الصور نوعا من بناء رسالة القصيدة من خلال تقديم مشهد التفاصيل المتدافعة تفصيلا وراء تفصيل عبر عين الراوى الذى يستعيد طفولته وطفولة أقرانه القاسية. ونلحظ هنا فى الحركة الأولى، من حركات القصيدة الثلاث، أن ضمير الجماعة (نحن) هو الصيغة التى يستخدمها الراوى لنقل مشهد الأطفال المندفعين باتجاه البحر بحثا عما تلقيه السفن الغريبة العابرة:

«فى ورد الهيل، وفى البردى، وفى التمر المتساقط، نمضى».(ص: ١٢٥) .

ولاستخدام ضمير الجماعة فى هذه الحركة، والحركة التالية، دلالة سنتبينها بعد قليل، خصوصا أن الحكاية التى ترويها هاتان الحركتان هى حكاية الجماعة الباحثة عن قوت يومها فى البحر، بخيراته المدفونة فى باطنه أو الملقاة إليه من السفن الغريبة، فى مواجهة رموز الموت والفتك التى تحضر بصورة مهددة وطاغية فى هذه القصيدة المذهلة فى إيقاعها اللاهث الذى يعكس الخوف من التهديد بالموت والفناء، عبر رمزية الدم والخنزير الوحشى الذى يبدو صورة مفسرة لرمزية الدم التى تتبنى مقطعا مقطعا فى القصيدة. هناك إذن حضور طاغ لرموز الفتك والموت (الخنزير الوحشى، ورائحته التى ستعلق بالأثواب، وبنادق الأهل اليدويات الصنع، والبلهارزيا، وبول الأطفال الأحمر، والرأس المحترق الشعر) . ومن هذه الرموز التى يرصفها الشاعر فى قصيدته تتشكل الطبقة الأولى من معنى النص. ثمة تهديد يلوح فى الأفق يقوم هذا النص الشعرى، الذى يفيد من تقنيات السرد بوضوح لافت، ببنائه من خلال التأشير رمزيا إلى قرب حدوثه:

«الخنزير الوحشى يخشخش فى الصدر المبتل.

وبقعة ماء تحمر...

نبول دما،

نضحك.

والخنزير الوحشى يخشخش فى البردى .

أنادى الشاطئ :

خالة ، يا خالة، ياخالة...

أين بنادق أهلينا اليدويات الصنع ؟».

وفى هذا السياق من التهديد بالموت والفناء تحضر تفاصيل الحياة اليومية (التمر المتساقط، السعف الأخضر، الخبز العالق تحت الأظفار، ورائحة الخبز التى تفوح فى جنبات المكان) للتغلب على الخوف الكامن من هذا الموت الذى يعلن عنه حضور الدم الذى يصبغ صفحة الماء ويحولها إلى ما يشبه الجسد الصلب الأحمر الذى يفصل البردى عن

أقدام الأطفال. إن تنمية صورة الدم عبر سلسلة من الرموز المباشرة والأسطورية هى محاولة لتأدية المعنى بشكل موارب. وقد ذكرنا سابقا صورة بول المصابين بالبلهارزيا الذى يصبغ صفحة الماء بلون أحمر، وكذلك صورة الخنزير الوحشى الذى يخشخش فى الصدر، وصورة الخنزير الوحشى الذى يهدد بالفتك:

«والخنزير الوحشى يعوم على غيم أخضر،

تبدو قطعة ماء أحمر

بين البردى وأقدام الأطفال».

ويقوم الشاعر بتنمية صورة الخنزير الوحشى ليصبح أكثر فتكا وتهديداً عندما يندفع الخنزير ليطارد قرص الشمس الذى تنعكس صورته فى الماء:

«الخنزير الوحشى يغادر مكمنه فى الغيم الأخضر

يتبع قرص الشمس الدائخ تحت الماء».

وبإمكاننا أن نفهم من هذا المقطع أن الراوى يقوم فى الصورة الاستعارية التى يرسمها لقرص الشمس الدائخ تحت الماء بردّ صفة الرأس البشرى الدائخ، تحت تأثير التعب والجوع، إلى قرص الشمس الذى يصب شواظه على رأس من يتكلم فى القصيدة. وتنتهى هذه الحركة بصورة الخنزير الوحشى الذى يخوض فى الماء المصطبغ باللون الأحمر وبصوت استغاثة الراوى بالخالة:

الخنزير الوحشى يراوغ تحت الماء

(خالة، يا خالة، يا خالة).

تصور هذه الحركة، إذن، مشهد الصراع المحتدم بين الرغبة العارمة فى العيش وتهديد الموت الحاضر على الدوام من خلال الإيحاء بصورة المرض أو صورة الفتك والتدمير التى يمثلها الخنزير الوحشى الذى يريد افتراس قرص الشمس. وتبدو تفاصيل المعيش اليومى ذائبة فى مشهد التهديد المتواصل تعبيراً عن انتصار رموز الموت والدمار والفتك فى هذه الحركة التى تشكل المشهد الأول من حكاية العيش البشرى الرمزية.

الحركة الثانية فى القصيدة تتقدم قليلا فى الزمن وتستبدل سلوى الورق ومنّ الكلمات بالخبز فى الحركة السابقة، كما يبرز فى هذه الحركة اسم «عبد الحسن بن مبارك» قائدا للجمع المتقدم نحو الشاطئ حاملا معه سلوى الورق ومنّ الكلمات. لكن الراوى فى هذا القسم من القصيدة يظل يحكى باسم الجماعة ويتساءل باسمها:

«طائرة تسقط سلوى من ورق

منّا من كلمات لا نفقهها

نتخاطفها مسرورين ومرتجفين».

إن القصيدة توحد بين رموز الفتك والموت باستخدام أداة التشبيه هذه المرة حيث توصف الطائرة بأنها «خنزير أسود» وأنها «الكوسج» (٨). ثمة فى هذا الموضع من القصيدة استحضار لثلاثة من رموز الفتك والدم والموت: الخنزير الوحشى الأسود الذى حضر فى الحركة الأولى، وطائرة تمرق فوق الماء مسقطة ورقا وكلمات لا طعاما يشبع الجائعين المندفعين نحو الشاطئ، والسمكة المنشارية المفترسة التى تهدد بالموت. وكما يصطبغ الماء فى الحركة السابقة بلون الدم الأحمر يتكرر المشهد نفسه، لكن اللون الأحمر يحمل فى بعده الرمزى وعدا بالنهش هذه المرة. فالإشارة إلى السمك المشتهى ذات طبيعة مزدوجة: الأكل، لكن من يأكل من؟

تقوم هذه الحركة على إشارة مزدوجة يتبادل فيها البشر والسمك الأدوار ويختلط الآكل بالمأكول، وتتقدم رموز الدم والفتك الثلاثة لتحتل مقدمة المشهد فى القصيدة:

«كانت أجساد السمك البالغ ناعمة فوق حراشفنا.

عبد الحسن بن مبارك يصرخ:

ك.و.س.ج.

ك.و.س.ج.

كوسجُ

كوسجٌ . . .

كان الذنب الأسود مرتفعا كالبلطة فوق الماء،

وطائرة كالخنزير الوحشى

وكالكوسج

تمرق فوق الماء».

إن فعل الافتراس والنهش والانتهاش والدم الذى يسيل فيلون صفحة الماء، يصبح محور هذه الحركة. ولقد لاحظنا فى الحركة السابقة أن الشاعر يقوم بتهيئة الجو لتنمية الأحداث فى هذا الاتجاه مستخدما تقنيات سردية مثل التنبؤ وتهيئة القارئ مسبقا لتقبل حدث بعينه:

«كان الذنب الأسود كالبلطة مائلة فوق الماء،

ويصرخ عبد الحسن بن مبارك منتهش اللحم...

الماء الأحمر يحمر ويحمر،

وعبد الحسن بن مبارك يهبط نحو الأشنات،

وكان الكوسج مندفعا نحو الماء الأبيض...

طائرة تمرق فوق ع.ر.ا.ق نجهله.....».

يفضى السطر الأخير من المقطع السابق إلى حركة ثالثة يتغير فيها المتكلم بضمير الجماعة ليصبح متكلما فردا يصف أحواله فى السجن. ثمة انتقال من عالم الجماعة التى تخوض فى الماء بحثا عما تسد به رمقها من خبز وحرية، فى الحركتين السابقتين، إلى عالم الذات الفردية التى تقبع بعيدا خلف القضبان وتفكر بحال الفتيان الفقراء المغلولين اثنين اثنين وحال الشرطى المريض الغريب، مثله مثل السجين. إن القصيدة تقوم بنقل الخنزير الوحشى، الذى يشكل فى الحركة السابقة وجودا ماديا مهددا، إلى محور الرمز لتكتمل دائرية الفكرة والمعنى وتتوحد مستويات الرمز فى النص الشعرى:

«ظل الفتيان يغنون إلى أن صرخ الخنزير الوحشى،

الخنزير الوحشى يخشخش عبر القضبان،

الخنزير الوحشى له نابان من الفولاذ».

تتوحد القصيدة، كما لاحظنا، على مستوى الرمز الذى يتطور من حركة إلى أخرى لكى تذوب رموز الفتك والموت فى الحركة الأخيرة (التى يضيف إليها الشاعر فى هذه الحركة ناقلة البترول) وتندغم فى الخنزير الوحشى الذى يخشخش عبر القضبان.

ويمكن لنا أن نضم هذه القصيدة (التى لم يتناولها النقاد بالدرس كثيرا على حد علمى) إلى نصوص سعدى يوسف الكبرى التى تلحم مستويات متعددة من الكتابة الشعرية والسردية وتقنيات العرض المسرحى والسينمائى ومزج الأشكال للوصول إلى نص مشبع بالدلالات وغنى بالإمكانات. ولقد لاحظنا التوتر الداخلى العالى فى هذا النص، والتماسك الواضح حول البؤرة الرمزية التى أسسها ودار حولها منذ سطوره الأولى. إن أسطورة الخنزير البرى الداخلة فى نسيج هذا النص يعاد تشكيلها على ضوء التجربة الفردية والجماعية الراهنة، وبدلا من أن تضاف البنية الأسطورية إلى جسد القصيدة، كما رأينا فى شعر عدد من الرواد وعلى رأسهم بدر شاكر السياب، فإنها تنبثق من الراهن، من التجربة المعيشة فى عملية واضحة من تخليق الأسطورة وإعادة موضعتها فى إطار التجربة والتاريخ. وليست هذه هى الفضيلة الوحيدة التى يكتسبها نص سعدى، فهناك خصيصة أخرى اكتسبها شعره فى مجموعات شعرية تالية، وتتمثل هذه الخصيصة فى الاختزال وتبسيط القول والتخفف من الاستعارات والتعبيرات البلاغية السائدة لكتابة نص يتحقق فيه معنى الاقتباس من جورج سيفيرس الذى صدّر به مجموعته (نهايات الشمالى الأفريقى) [٩]، وهذه طريقة سوف يطورها سعدى فى قصائده فيما بعد؛ حيث يتوتر النص حول بؤرة مركزية تنبثق منها الدلالات ويشع منها المعنى. لكن إنتاج سعدى الغزير يمنع القارئ من أن يلحظ هذه الخصيصة بصورة كبيرة من الوضوح.

أما الاتجاه الثانى فى شعر سعدى يوسف فيمكن التمثيل عليه بعدد كبير من قصائده التى نشرها خلال فترة أواخر السبعينيات والثمانينيات وتركت أثرا واضحا على ما يطلق عليه اصطلاحا قصيدة السبعينيات أو «قصيدة التفاصيل»[١٠]. ويعتمد سعدى فى عدد كبير من قصائده

تنك أسلوب صادم وعي القارئ بضربة صغيرة تشدد على معنى الرسالة، أو تضيف ملمحاً صغيراً يغير المشهد والمعنى، أو تنتهي إلى مفارقة طالعة من إضافة تفصيل صغير إلى القصيدة التي تقترب في شكل تأثيرها من اللوحة، حيث يكون الاختزال والتكثيف، واستخدام التفاصيل، لتؤدى وظيفة محددة في النص. وهذه هي السمات المحددة لقصيدة النثر الذى كان لشعر سعدى تأثير واضح على شعر الكثيرين من كتابها. لنأخذ على سبيل المثال واحدة من القصائد التى يسميها سعدى «لمسات يومية» فى مجموعته الشعرية (مريم تأتى)[١١] ونرى كيف يعمل على بناء اللحظة الشعرية فى ذلك النموذج من قصائده. فى قصيدة «غرفة» (ص: ١٧٤) سرد لموجودات المكان وذكر لحدوث مرور الطائرة، ثم تنتهى القصيدة بتوتر مشهد الموت الذى يجئ الإخبار عنه بصورة مواربة:

«ليس فيها سوى مكتبة

وسرير

وملصق.

جاءت الطائرة

حملت فى الهواء السرير

والكتاب الأخير

وخطت بصاروخها بعض ملصق».

وإذا كانت القصيدة تخلو، إلى حد ما، من ثراء الخيال، وتجعل من مفارقة المشهد بؤرة عملها، فإن الرغبة فى التكثيف والاختزال وكتابة قصيدة عارية من الاستعارات، التى يتوالد بعضها من بعض فى القصيدة العربية المعاصرة، هى التى تحكم عمل سعدى يوسف الشعرى فى مجموعاته الشعرية العديدة بدءا من (يوميات الجنوب، يوميات الجنون) وانتهاء بـ (الوحيد يستيقظ).

فى قصيدة «نشور» (ص: ٢٨١) ثمة استفادة واضحة من ريتسوس فى تشكيل القصيدة وصدم وعى القارئ واستخدام الغريب والعجيب للتشديد على معنى العودة المتكررة وانتصار الحياة على الموت:

«الطفل الميت من ظمأ

فى المستشفى المظلم

دفنوه سريعا

ومضوا مرتبكين

وها هو يفتح عينيه الذابلتين

يفتح عينيه الواسعتين

ويحفر

يحفر فى الأرض عميقا».

إن الصورة فى هذه القصيدة ذات جذور تموزية تنتمى إلى أساطير الخصب التى تجعل الموت وجها آخر من وجوه الحياة، بل ولادة جديدة وغوصاً على الحياة فى الأعماق. لكن الشئ اللافت فى هذه القصيدة، وقصائد أخرى كثيرة فى (يوميات الجنوب، يوميات الجنون) و (مريم تأتى) و (خذ وردة الثلج خذ القيروانية) و (جنة المنسيات) و (الوحيد يستيقظ)، هو استخدام تلك التقنية الريتسوسية التى تعمل على عكس مجرى الأشياء الطبيعى، ومزاوجة الأسطورى باليومى، وإيقاظ دهشة القارئ فى محاولة من الشاعر لتوجيه القارئ المتأمل إلى الغنى المدهش الذى تنطوى عليه الأشياء العادية والمشاهد اليومية المتكررة[١٢].

فى قصيدة أخرى من مجموعة (خذ وردة الثلج خذ القيروانية)[١٣] بعنوان «تمرد» تصف أنا المتكلم مشهداً صباحيا لمجموعة من الفتيات العاملات فى المكاتب ثم ينتهى المشهد بأن تقفز الفتيات عبر زجاج المكاتب فى الطوابق العالية. إن أسلوب الضربة المفاجئة والاختزال المكثف للمشهد دون تعليق أو توضيح لحيثيات الواقعة هو ما نصادفه فى القصيدة. العالم يستيقظ فيما تشيع القصيدة إحساسا بصباح ربيعى أخضر، كل ما فيه يبشر بنعمة الاستيقاظ ثانية من موت مؤقت. لكن السطور الثلاثة الأخيرة تفاجئ القارئ بعكس ما توقعه وحدس به. ثمة مفارقة فى تصرف الفتيات اللواتى يقفزن منتحرات (؟) وعدم انسجامه مع التمهيد الذى افتتحت به القصيدة مشهدها الصباحى. لكن هذه الخاتمة المتناقضة مع صور الترحيب بالصباح والحياة المتجددة

متوقعة على خلفية البناء الفانتازى الذى نوّهنا به من قبل فى شعر سعدى يوسف الأخير. كما أن وصف الفتيات بأنهن ملولات فى السطر الثانى من القصيدة هو بمثابة تنبيه بأن ما يشهده القارئ من إقبال شديد على الحياة ليس سوى قناع كاذب تختبئ خلفه المشاعر الفعلية. فالملل والإحساس باللاجدوى هو الشعور الذى يغلف المشهد؛ ولذلك لابد أن تنتهى الحكاية بالانتحار أو بحدث ما يدل على الانعتاق من أثقال الحياة اليومية الضاغطة :

«من زجاج المكاتب

تستكشف الفتيات الملولات عشاقهن .

الضحى نافر

والمياه اختلت بالمدينة

والشجر النائم استيقظ الآن

تأتى الضواحى

بأفراسها...

اللوز أخضر

والباص أخضر

والنسمات الخفيفة خضراء...

......

......

......

فى لحظة

تقفز الفتيات الملولات

عبر زجاج المكاتب». (ص ص: ٣٠٧ ـ ٣٠٨)

سأضرب مثالا آخر على هذا الاتجاه فى كتابة سعدى يوسف الشعرية من مجموعته (جنة المنسيات)[١٤] التى تواصل استثمار قصيدة التفاصيل، وتعتصر المشاهد اليومية باحثة عن المدهش فى العادى والغريب، فيما يبدو مستغرقا فى انسجامه مع مشهد الحياة اليومية الساكنة. ويختزل العنوان (جنة المنسيات) رسالة المجموعة وغايتها. إن الشاعر يعيد استنطاق ما هو منسى ومهمل، ما يقبع فى عاديته لا تلمحه العين ولا تلتفت إليه الأنظار. ولعل سعدى يوسف أن يكون بحق، سواء من خلال ترجمة ريتسوس أو من خلال تأثيره غير المباشر على عدد من شعراء جيل السبعينيات فى الوطن العربى، قد جعل لتيار قصيدة التفاصيل اليومية حضوراً كبيراً خلال العقدين الأخيرين من الزمن[١٥].

فى قصيدة «نباتات منزلية» (ص: ٣٦١) يصف المتكلم فى القصيدة نباتات الغرفة وأوضاعها، ثم ينهى قصيدته بتعليق أخير يكثف دلالة القصيدة ويحيل التفاصيل الصغيرة فى النص إلى مجرد متكأ للوصول إلى رسالة القصيدة وحكمتها الصغيرة. إن أسلوب الضربة المفاجئة لايزال هو المهيمن فى قصائد هذه المجموعة. ترسم القصيدة مشهداً صامتا للنباتات المنزلية، ولكنها تضفى على النباتات نوعا من الأنسنة التى تهيئ القارئ لتقبل الطبيعة الرمزية للمشهد كله، وإدراك المعنى الضمنى الذى تنطوى عليه القصيدة من هجاء الانتهازيين والمتسلقين والتنبؤ بوجود سقف محدود لأحلامهم وطموحاتهم:

«لم يكن الجيرانيوم

قد أزهر بعد...

وأوراق المطاط

تتدفأ فى زاوية قرب المدفأة

القزم اليابانى، الفلفل، مزهو بحرارته

والنبت المتدلى كاد يلامس أرض الغرفة

......

......

......

أما النبت المتسلق

هذا المتصاعد، ملهوفًا، حتى الرف

فماذا يفعل

والرف يظل الرف؟

وإلى أين سيمضى

حتى لو بلغ السقف؟».

ولو واصلنا ضرب الأمثلة من مجموعات سعدى الأخيرة فسوف نقع على التقنيات ذاتها، والمشاهد اليومية المستخدمة للكشف عن معنى الحياة والوجود، والكشف عن تظاهرات العيش من خلال استخدام أسلوب المفارقة، وتوليد المعنى من نقيضه، فى لعبة متصلة من إلقاء الضوء الكاشف على أشياء الحياة اليومية وتفاصيلها الدقيقة التى لا يلقى إليها الإنسان العادى بالاً. ولسوف نلحظ فى إنتاج سعدى يوسف الشعرى الغزير كيف يتطور هذا الشعر باتجاه التخفف من بلاغة القصيدة العربية الحديثة، واعتمادها المتزايد على مراكمة الصور طبقة فوق طبقة فوق طبقة، وعلى الاستعارة بوصفها المحدد الفعلى، وربما الوحيد، لشعرية النص، ليلجأ فى الكثير من قصائده إلى كتابة شعرية عارية إلى حد بعيد من هذه الوسائل البلاغية، ويكتفى بشعرية المفارقة وتوتر المشهد مستفيدا فى شعره من تقنيات السرد وبلاغته، ومتأثراً فى الوقت نفسه بما نقله إلى العربية من شعر والت ويتمان وقسطنطين كافافيس ويانيس ريتسوس وآخرين من شعراء العالم الكبار.

هوامش:

١ ـ انظر القصائد المنشورة تحت هذا العنوان فى: **سعدى يوسف، الأعمال الشعرية**، المجلد الأول ١٩٥٢ ـ ١٩٧٧، الطبعة الرابعة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٥، ص: ٦٢٤.

٢ـ انظر أيضاً هذه القصائد فى المصدر السابق، المجلد الأول، ص: ٥٨٦.

٣ ـ يشير محمد لطفى اليوسفى فى قراءته قصيدة «أوراق من ملف المهدى بن بركة» إلى هذه الظاهرة البارزة، مسرحة العلاقات الداخلية فى القصيدة، فى شعر سعدى يوسف خصوصا فى مجموعتيه (**الأخضر بن يوسف ومشاغله**) و (**تحت جدارية فائق حسن**)، وهو يبنى قراءته لتلك القصيدة المركزية فى عمل سعدى على ما تتضمنه من إلحاح على مسرحة العلاقات واعتماد المشاهد كوحدات أساسية تتبنى منها القصيدة. انظر: محمد لطفى اليوسفى، **فى بنية الشعر العربى المعاصر**، دار سراس للنشر، تونس، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، ص ص: ٥٣ ـ ٧٠.

والواقع أن ما تلتفت إليه قراءة لطفى اليوسفى يمثل جوهر عمل سعدى يوسف الشعرى فى ما تلا هاتين المجموعتين وصولا إلى استخدام تقنيات السرد وفضاءاته.

٤ ـ **سعدى يوسف، الأعمال الشعرية**، المجلد الأول، ص: ١٥٦.

٥ ـ يقترب شعر سعدى يوسف كثيراً من تيار قصيدة النثر التى يكتبها الجيل الثانى والثالث فى حركة الحداثة الشعرية العربية. ويمكن أن نلحظ التوافق الكبير بين سعدى وهذا الجيل فى اعتماد شعرية القصيدة على المفارقة بصورة أساسية. ومن يقرأ شعر عباس بيضون ونورى الجراح ووليد خازندار، وأمجد ناصر وزكريا محمد وعدداً آخر من كتاب قصيدة النثر سيلحظ اعتماد القصيدة على المفارقة أولا وعلى استخدام عناصر السرد فى بناء القصيدة ثانيا.

٦ ـ كتب سعدى يوسف عددا من المسرحيات الشعرية: حكاية فى فصل واحد، **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول (ص: ٢١٩)، حانة الطرق الأربعة (المجلد الأول (ص: ٢٢٩)، الطريق إلى سمرقند، المجلد الأول (ص: ٢٥٠)، عندما فى الأعالى، المجلد الثالث (ص: ٥).

٧ ـ من يعرف الوردة، المجلد الثانى من **الأعمال الشعرية**، ص: ١٢٣.

٨ ـ الكوسج: هو سمكة بحرية كبيرة لها هيكل غضروفى يمتاز بمقدم طويل مفلطح كالنصل، على جانبيه أسنان منشارية، وهى من السمك المفترس.

٩ ـ يقول سيفيريس فى هذا التصدير:

«لا أريد أكثر من أن أتحدث ببساطة

وأن أمنح هذا المجد.

فلقد أثقلنا أغنيتنا بالكثير من الموسيقى

حتى بدأت تغرق تدريجا...

ووشينا فننا بالكثير

حتى ذهب الذهب بقسماته.

إن الوقت قد حان

لنقول كلماتنا القليلة.

فغدا تنشر الروح الشراع! (**سعدى يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الأول، ص: ١٨٩).

١٠ ـ درست فى مقالة سابقة تأثير ترجمة سعدى يوسف مختارات من شعر الشاعر اليونانى يانيس ريتسوس على شعر سعدى نفسه وشعر عدد من شعراء جيل السبعينيات. انظر: **المؤثرات الأجنبية فى الشعر العربى**

المعاصر، تحرير: فخرى صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص ص: ١٤٣ ـ ١٦٠.

١١ ـ **الأعمال الشعرية**، المجلد الثانى، ص: ٢٧١.

١٢ ـ للتعرف على التأثير الكبير الذى مارسه شعر ريتسوس، خصوصا قصائده القصيرة، على شعر سعدى الأخير، انظر الدراسة التى كتبناها: «ياتيس ريتسوس فى الشعر العربى المعاصر: ولادة قصيدة التفاصيل اليومية»، **المؤثرات الأجنبية فى الشعر العربى المعاصر**، مصدر سابق، ص: ١٤٣.

١٣ ـ المجلد الثانى، ص: ٢٩٣.

١٤ ـ المجلد الثالث، ص: ٣١٩.

١٥ ـ ليس سعدى يوسف بالتأكيد الشاعر العربى الأول الذى انتبه إلى أهمية التفاصيل اليومية وضرورة الالتفات إلى شعرية التفاصيل والأشياء والمشاهد اليومية، فشعر صلاح عبد الصبور يحفل بهذه المشاهد والتفصيلات الصغيرة. لكن سياق تأثير سعدى ينبع أولا من ترجمته شعر ريتسوس ووالت ويتمان وعدداً آخر من الشعراء الذين ينتمون إلى لغات وبلدان مختلفة، حيث استطاع تقديم مشهد واسع للاتجاهات الشعرية المختلفة فى العالم. وقد أثر ذلك على عدد من شعراء السبعينيات سواء من خلال الترجمات أو عبر قراءة شعر سعدى نفسه الذى وقع تحت تأثير ترجماته بصورة أو بأخرى.



الشعر الصوفى المعاصر

نموذجا الإمام أبو العزائم وأحمد الشهاوى

يوسف زيدان*

يعد الشعر الصوفى أقل ألوان الأدب العربى حظا فى اهتمام المعاصرين، فلم ينشر من دواوين هذا الشعر ـ على كثرتها ـ إلا عدد ضئيل لايزيد على عدد أصابع يدين، ولا توجد حوله من الدراسات الجادة إلا أقل القليل، مما لايزيد فى عدده على أصابع يد واحدة.

وكان تيار التصوف قد ابتدأ فى وقت مبكر من تاريخ الإسلام، لكنه استعلن فى القرن الثالث الهجرى، وهو القرن الذى ظهر فيه الشعر الصوفى؛ بوصفه أحد الأشكال التعبيرية الثلاثة لدى المتصوفة (النثر الفنى ـ القصص الرمزى ـ الشعر الصوفى)، وهى أشكال ذات خصائص معينة [1]، ظلت تتطور طيلة القرون الماضية مع تنوع التجارب الصوفية وتعدد الأطر الثقافية لدى كل متصوف.

وفى القرن العشرين، تنوعت تجليات الشعر الصوفى عبر مجموعة أصوات يمكن أن نجمعها ـ على تمايزها ـ فى دائرتين. الدائرة الأولى تضم رجال التصوف الذين خاضوا غمار الطريق الصوفى وقطعوا مراحله، ثم عبروا عن ذلك شعراً، كما عبر من قبلهم الأولياء؛ فمن هؤلاء نجد الإمام محمد ماضى أبا العزائم والشيخ إبراهيم حلمى القادرى [2]، وغيرهما.. والدائرة الأخرى تضم أولئك الشعراء الذين انجذبوا، لأغراض فنية، إلى التراث الصوفى وإلى الرؤية الصوفية الرحبة، فصاغوا ذلك فى شعر يحمل روح التصوف ومذاقه؛ ومن هؤلاء نجد محمد أبا دومة وأحمد الشهاوى، وغيرهما. ومن البدهى أن ضم الصوت الشعرى الواحد من هؤلاء المذكورين، داخل دائرة من هاتين، لا يلغى تميز هذا الصوت وتفرده.

ولسوف نتوقف، عبر الصفحات التالية عند نموذجين من نماذج الشعر الصوفى المعاصر، ورعى فى اختيارهما أن

---

* باحث مصرى، متخصص فى الفلسفة.

يكونا على درجة كبيرة من التباعد، حتى يمكن على ضوئهما رؤية مساحة أكبر من ساحة الشعر الصوفى المعاصر. فالأول (الإمام أبو العزائم) شيخ صوفى صاحب طريقة عامرة بالأتباع، والآخر (أحمد الشهاوى) شاب مبدع صاحب منظورخاص للأشياء. فالأول عاش وكتب أشعاره الصوفية فى الثلث الأول من هذا القرن، والآخر لا يزال يكتب أشعاره فى الربع الأخير من القرن العشرين، أما ما يجمع بينهما، فهو، فقط: الشعر الصوفى.

أولاً: الإمام أبو العزائم

هو الصوفى الثائر، السيد محمد ماضى الحسنى الحسينى، المكنى بأبى العزائم، المعروف بلقب الإمام. ولد سنة ١٢٨٦ هجرية (= ١٨٦٩ ميلادية) وبدأ نشاطه الدينى، والسياسى، مع بدايات القرن العشرين، بعدما أتم دراسته الأزهرية، وصار أستاذاً للشريعة.. وفى سنة ١٣٣٣ هجرية (= ١٩١٥ ميلادية) أقصاه الحاكم الإنجليزى من وظيفته، كأستاذ للشريعة بكلية «غوردون» بالخرطوم، وحدد إقامته، عقابا على معارضته الوجود البريطانى فى مصر والسودان.

ولعب الإمام دوراً بارزاً فى أحداث ثورة ١٩١٩، وتحولت داره بالقاهرة إلى خلية دءوب للعمل السياسى، وكان يطبع المنشورات المناوئة للاحتلال، فاعتقله الإنجليز مرات عدة.. وكانوا يفرجون عنه خوفاً من غليان غضب أتباعه الذين كانوا يبرقون فى كل مرة للمندوب السامى البريطانى يتوعدونه، إن لم يفرج عن شيخهم وإمام طريقتهم، التى عرفت «بالطريقة العزمية» ولا تزال تحمل هذا الاسم إلى اليوم، ولها ألوف الأتباع بمصر.

وابتداء من سنة ١٩٢٤، دخل الإمام فى صراع سياسى جديد، وكان صراعه هذه المرة مع الملك فؤاد. ففى هذه السنة ألغى كمال أتاتورك الخلافة الإسلامية، وبدأ فى تحويل تركيا إلى دولة علمانية، فتعالت صيحات الأئمة فى شتى أرجاء العالم الاسلامى لإحياء الخلافة ـ على أسس سليمة هذه المرة ـ وكان الإمام من المطالبين بذلك، وكان الملك فؤاد يطلبها لنفسه. فاعترض الإمام على ذلك، واستند فى اعتراضه إلى أن مصر واقعة تحت الاحتلال، فكيف يكون ملكها خليفة للمسلمين وهو لا يملك أمر بلاده. ودعا الملك فؤاد لتأليف لجنة لمبايعته خليفة، فلما اجتمعت اللجنة برئاسة الشيخ الظواهرى (هو شيخ الجامع الأزهر) وأعلنت المبايعة، واجهها الإمام بأبيات اشتهرت كثيراً آنذاك، يقول مطلعها:

أظلَمَ الكَوْن بالضَّلال احْفظنى
أفسَدَ الطَّامعون كل مكانِ [٣]

ولم يكتف الإمام بالقول، إنما أسس لجنة (شعبية) للخلافة الإسلامية، تناوئ اللجنة (الرسمية) التى يرعاها الملك، وسافرت اللجنتان إلى المؤتمر الذى انعقد بمكة سنة ١٩٢٦، للمطالبة بعودة الخلافة . ومما يجدر ذكره، هنا، أن الطريقة العزمية لاتزال ـ حتى اليوم ـ تنادى بعودة الخلافة، وبأن الإسلام وطن [٤].

وظل الإمام يدعم الثورة فى مصر والأقطار العربية، فساند ثورة عبد الكريم الخطابى بمراكش، مثلما ساند ثورة طلعت حرب الاقتصادية فى مصر، وكان طلعت حرب من خُلص أصحاب الإمام.

وفى سنة ١٣٥٦ هجرية (١٩٣٧ ميلادية) توفى الإمام، أو انتقل ـ بعبارة صوفية ـ إلى الحياة البرزخية، بعدما ترك العشرات من الكتب [٥]، والمئات من المقالات، [٦] وآلاف القصائد الصوفية [٧]. فقد كان الإمام يتكلم بالشعر.

ثانيا: أحمد الشهاوى

أفصح الشاعر أحمد الشهاوى عن نفسه للمرة الأولى، حين أصدر ديوانه الأول (ركعتان للعشق) سنة ١٩٨٨ ـ وكان فى الثامنة والعشرين من عمره ـ فلفت الأنظار إليه بشدة؛ باعتباره شاعراً تنطلق رؤاه من زاوية صوفية يتكئ فيها على الموروث الصوفى ابتداءً، ثم يحلق فى سمائه الخاصة بأجنحة اللفظ المرهف.

وتوقف النقاد عند ركعتى العشق، واتفقوا على أن الشهاوى يمثل ـ آنذاك ـ شجرةً طالعةً فى أرض الشعر، سرعان ما ستتدلى منها الثمار، وقد تدلت بالفعل.

ولاحظ الكل أن عنوان ديوان الشهاوى الأول مرتبط بقولة الحلاج (أبو المغيث الحسين بن منصور، المقتول ببغداد

سنة ٣٠٩ هجرية) الشهيرة: «ركعتان فى العشق، لا يجوز وضوؤهما إلا بالدم..» لكنهم، ربما، لم يلحظوا السياق الخاص بقولة الحلاج مقارنة بعنوان ديوان الشهاوى. فإذا كانت عبارة الحلاج قد قيلت فى يومه الأخير، حين قطعوا يديه ـ وهو مصلوب ـ تمهيداً لذبحه فى اليوم التالى؛ فإن عنوان الشهاوى جاء فى يومه الأول، وفى مفتتح دخوله أرضَ الشعر.. تلك الأرض التى دخلها الشهاوى وهو يحمل كفَن الحلاج، أو ـ بالأحرى ـ رماده.

وتوالت إبداعات الشهاوى الشعرية والنثرية، بعد تجربة مع المرض جعلته يواجه واقعة فنائه الخاص، وبعد حرب الخليج التى واجهته ـ آنذاك ـ بواقعة فناء العالم.. وكان الشاعر قد اهتدى لصيغة لإبداعاته، هى ترنيمة (الأحاديث) فصدر السفر ـ الديوان ـ الأول من أحاديث الشهاوى سنة ١٩٩١، وصدر السفر الثانى منها سنة ١٩٩٣. وما بين السفرين، كانت له وقفات نثرية أخاذة، تخلقت من أحزانه الشفيفة الرهيفة الساهية؛ هى تلك التنويعات الجمالية التى ضمها: كتاب العشق.

والشعر، كما وصفه الشهاوى الذى كان فى ابتداء أمره مريداً فى إحدى الطرق الشاذلية: «معادل للموت، وصوت الوقت الذى أحياه، ومصير واسع للكون الأرحب..»، ويضيف رداً على سؤال الشعر:

«الشِّعْرُ، حائطٌ عالٍ لمستشفى نفسى

يوقف مَدَّ الجنون».

ومثلما حظى الإمام بالعديد من الكتب والدراسات[8]، حظيت إبداعات الشهاوى باهتمام النقاد، وكتبوا عنها شيئاً كثيراً تهمُّنا منه الآن دراسة مهمة كتبها الناقد/ المبدع إدوار الخراط ونشرها بمجلة «فصول» تحت عنوان: عن القلق الصوفى المعاصر (فى أحاديث أحمد الشهاوى).

وتهمُّنا هذه الدراسة ـ بالذات ـ هنا، لأنها تناولت شعر الشهاوى؛ بوصفه صوفياً معاصراً، وحكمت على صوفية الشهاوى الشعرية أحكاماً نراها فى حاجةٍ إلى إعادة نظر. فقد فصل إدوار الخراط بين ما أسماه (الصوفية التراثية)، وما أسماه (الصوفية المستحدثة)، ثم وضع الشهاوى فى النوع الأخير! يقول إدوار الخراط:

«الصوفية التراثية فى مجملها إيمانا عقيدياً يشتعل عشقاً فى ذات عليا مفارقة، وهذه الصوفية المستحدثة بحث وليست قراراً/ استقراراً، نزوع قلقٍ فى صميمها، وليست مثولاً راسخاً على قاعدة عقيدية، سؤال وليست إجابة.. فإذا خصصنا الحديث على «الأحاديث»، دون أن يشط بنا الكلام، فأظن أن مفتاح الصوفية عند أحمد الشهاوى ـ شاعراً ـ هو القلق لا استنامة إلى إيمان.. هذه إذن فى تصورى، صوفية لا تنزع فقط إلى مطلق علوى سامٍ بذاته[9]».

ونريد هنا ـ مادمنا بصدد الكلام عن الشعر الصوفى ـ أنه لا يوجد فى التصوف، التراثى أو المستحدث، قرار أو استقرار أو استنامة إلى إيمان.. فالتصوف من يومه: قلق وحيرة. وإن شئت الدقة قلت: لا يخلو التصوف من قلق وحيرة.. انظر مثلاً قول الشبلى (أبى بكر دلف بن جحدر، المتوفى ٣٢٠ هجرية):

تســـربلتُ للحَــرْبِ ثَوْبَ الغَـــرَقْ
وَهِمْــتُ البـــــلاد لــوَجْـــدِ القَـلَقْ
فَـــإذَا خَـــاطَبُـــونـي بِعِلْـمِ الوَرَقْ
بَرَزْتُ عَلَيــــهِمْ بِعِلْـمِ الخَـــرَقْ (١٠)

ومن كلام ابن عربى (الشيخ الأكبر، محيى الدين المتوفى ٦٣٨ هجرية) قوله: مَا ثَمَّ إلا حَيرة، لتفرُّق النظر.. وفى شعر ابن الفارض:

زِدْنى بِفَــرْطِ الحُبّ فِـيكَ تَحَـيُّـرا
وَارحمْ حَشًا بِلَظَـى هَوَاكَ تَسَعَّرا (١١)

المسألة، إذن، أن الشهاوى بكل ما فى شعره من «قلق معاصر» يتواصل فى حقيقة الأمر مع القلق الصوفى العريق.. فالشهاوى لايؤسس تصوفاً (حداثياً)، وإنما هو متواصل مع تراثه الصوفى الممتد، عاكف على لغته الرهيفة، مطور لها فى إطار متجدد، كما جدَّد الذين من قبله.

وبعد هذه الإطلالة السابقة على الشاعرين، والإلماح إلى طبيعة التكوين الشخصى الذى انطلق عنه شعرهما الصوفى، تبقى لنا إطلالة على عالمهما الشعرى، وهى إطلالة - كما أسلفنا - تتيح قدراً لابأس به من رؤية الشعر الصوفى المعاصر، خاصة أنها رؤية تجمع بين شاعرين بينهما قدر من التقابل بالتضاد، وقد قيل: «والضد يظهر حسنه الضد».

ومع الالتقاء على أرض الشعر الصوفى - أو التواصل معه فى الحقيقة - رغم افتراق الدائرتين اللتين ينتسب إليهما كل من الإمام أبى العزائم وأحمد الشهاوى.. كانت تلك الثنائيات:

(١) الترميز التراثى فى مقابل التناص

فى شعر الإمام أبى العزائم محاولة للحفاظ على «تقاليد» الرمز الصوفى؛ فهو يؤكد الرموز نفسها التى طالما استخدمها الصوفية الشعراء من قبله، وأشهرها الإشارة بالمحبوبة العربية (ليلى) إلى الذات الإلهية. وهو رمز لانكاد نجد شاعراً صوفياً، فى الفترة الممتدة من القرن السادس الهجرى إلى اليوم، إلا واستخدمه؛ بحيث صار هذا الرمز (ليلى)، كما وصفناه، من تقاليد الرمز الصوفى. ويضاف إلى هذه (التقاليد) أشياء أخرى، مثل (الخمر = شراب المحبة الإلهية)، و (السكر = النشوة القلبية بتنزل التجليات) و (الهيكل = الوجود الجسمانى)، وغير ذلك مما يتكرر كثيراً فى شعر الإمام.

لكن أشعار الإمام احتوت على نمط آخر من الترميز التراثى، أظنه قد انفرد به. وهذا النمط يتلخص فى تركيز مضامين ومستويات دلالية عدة فى لفظة واحدة، ثم استغلال هذه اللفظة المفردة فى تشكيلات عدة يبرز كل تشكيل منها مستوى دلالياً معيناً، وتلك الخاصية يمكن تسميتها: الطىّ والنشر.

وفى الطىّ والنشر عمليتان؛ تظهر الثانية منهما (النشر) فى النص الشعرى المكتوب، أما العملية الأولى (الطى) فالمفترض أنها تمت قبلا، فى ضمير المتكلم، بينما يتم (النشر) فى ضمير السامع.

والمثال البارز على هذه الخاصية، نراه فى لفظة «ألست» التى تكررت كثيراً فى شعر الإمام. وهذه الكلمة فى أصلها قرآنية، وردت فى سورة الأعراف؛ حيث تقول الآية (١٧٢) ما نصُّه: «وإذ أخذ ربك من بنى آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى شهدنا أن تقولوا يوم القيامة إنا كنا عن هذا غافلين».

تشتمل الآية على مضامين ودلالات عدة؛ أولها أنه كان للبشر وجود روحى سابق على وجودهم الحسى. وهذا الوجود الأول روحى محض ليس فيه حس بالمرة.. فهناك - إذن - عالمان، سابق (يعرف بنص الحديث الشريف باسم عالم الذر) ولاحق (سوف يسميه أفلاطون بعالم الحس، ويسميه صوفية الإسلام: عالم الأجسام). وفى العالم الأول (الذر) كان الشهود الأتم، وكان إقرار الأرواح بالوحدانية، وبالعبودية لله، وهو مايعرف بالتوحيد الشهودى الإشهادى - كما فى الآية: «شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولوا العلم قائما بالقسط» [١٢] - الذى هو أعلى أشكال التوحيد. وفى الآية أيضاً خطاب الله للأرواح، وحجة الله على العباد، وإثبات للفطرة، وغير ذلك الكثير مما أفاض الصوفية فى الكلام عنه، على مر القرون.

يجمع الإمام كل هذه المضامين، وما تشير إليه الآية من دلالات أصلية ودلالات تأويلية، فيجعل الجميع مركزاً فى لفظة واحدة، هى: ألستُ.. ولننظر إلى استخداماته لهذه اللفظة:

فى ورقة واحدة من ديوان الإمام تتكرر لفظة «ألست» أكثر من عشر مرات. ففى قصيدة له، بعنوان (لوامح ود السابقية فى سكر أهل المحبة) وهو عنوان دال، يقول:

أَهْلُ المَحَبَّةِ مِنْ أَلَسْتُ سُكَارَى
لَمَّا لَهُمْ قَدْ أَشْهَدَ الأَنْوَارَا

يشير الشطر الأول من البيت إلى تلك (السابقية) الواردة فى عنوان القصيدة بحيث تصير «ألست» علامة دالة على الزمن الأول، أو بالأحرى: الوجود الأول؛ من حيث هو سابق على الوجود الثانى (وبالمناسبة فهناك وجود ثالث ورابع [١٣].. إلخ)، فالدلالة الأصلية - هنا - دلالة زمنية، ثم تلحق بها دلالة تابعة؛ إذ إن الشهود فى العالم الأول أورث الأرواح المحبة - لما شاهدوا جمال المحبوب - فتلك هى المحبة

الأولى التى أسكرت الأرواح فى الأزل، ولا تزال تسكر أهل الولاية إلى الآن. وهذه الدلالة الثانية تتأكد فى بيت آخر من القصيدة، يقول:

أنَا مِنْ ألَستُ مُهَيَّمٌ بِجَمالِه
أنتُمْ مَعِى إذْ أظْهَرَ الإنْوَارا

وبقطع النظر عن الصنعة البادية فى استخدام (أنوار) فى البيت الأول، و (إنوار) فى البيت الثانى، فإن الذى يتأكد فى الشطر الأول من البيت الثانى هو المعنى المشار إليه، فيما سبق، من أن الشهود أورث محبة. ثم ينضاف إلى ذلك التأكيد على أن ذات الشاعر (الإمام) من الفريق المشار إليه أولاً (أهل المحبة)، وفى بيت ثالث من القصيدة نفسها سوف تصير لفظة «ألست» دالةً على حجة الله على خلقه، ومعياراً للدرجة الروحية للإنسان فى عالمنا الأرضى. يقول الإمام:

مَنْ لَمْ يَرَ بألَستُ نُورَ جَمَالِه
لَمْ يَشْهَدِ الأنوارَ والأسْرارا

وهكذا تصير «ألست» هذه المرة فاصلاً بين أهل المحبة وأهل الشقاوة، بين أهل الأسرار وأهل الحياة القشرية، بين أهل الله والعوام. واللافت للنظر، هنا، أنه فى كل مرة ترد «ألست» تقترن بذكر الأنوار، وأضيفت إلى الأنوار فى البيت الثالث الأخير: الأسرار.

والأسرار تورث التفرد بالمعرفة، تلك المعرفة الإلهامية التى اختص بها الصوفية فى مقابل المعرفة الاستدلالية عند عوام العلماء والفقهاء. لكن الأسرار أيضاً تورث القلق والحيرة، تلك الحيرة التى ظن البعض أن التصوف خلو منها. يقول الإمام فى القصيدة نفسها:

العِشْقُ عِنْدَ ألَستُ كَانَ مُحَقَّقا
بُرْهَانُهُ صِرْنَا بِذاكَ حَيَارَى

ويقول فى قصيدة تالية [١٤]:

حَيَّرتْنى ألَستُ حَتَّى تَجَلَّى
لِى بِمعنىً مِنْ سُبْدِتى وَسُعيدى

وكأنما الإمام يضع الإشكال فى الشطر الثانى من البيت الأول، ويكرره فى الشطر الأول من البيت الثانى - ونعنى: إشكال الحيرة الناجمة عن «ألست»، ثم يفصح فى آخر البيت الثانى عن ارتفاع الإشكال بفضل الله (المبدئ والمعيد) لكنه لا يوضح كيفية ارتفاعه. فإذا كانت أسرار عالم الذر، عالم «ألست»، قد أورثته الحيرة فى مرحلة من سيره، فإنه فى مرحلة تالية سوف يتجاوز الحيرة. لكن التجاوز يتم هو الآخر بسرٍّ يودعه الله فى قلبه، سرٌّ يتعلق بمسألة المبدأ والمعاد.

ولا تنتهى عملية التشكيل الدلالى بلفظة «ألست» فى شعر الإمام، ومن أراد مطالعة المزيد فلينظر فى قصائد الإمام ليرى كيف تتعدَّد المستويات الدلالية لهذه اللفظة التى تحتوى - ضمن الكثير الذى تحتويه - على معنى القبل. لكننا نودّ، أخيراً، أن نشير إلى أن الإمام فى أحد أبياته قد تجاوز القبل إلى قبل القبل! ليورثنا نحن - هذه المرة - الحيرة! فإذا كان عالم الذر هو الوجود الأزلى للأرواح قبل خلق الأجساد، فما الذى يشير إليه الإمام - إذن - حين يقول:

ذَاكَ سِرٌّ قَدْ كَانَ قَبْلَ ألَستُ
قَدْ رَأيْنَا جَمَالَهَا رَحْلاً [١٥]

نأتى - بعد ما سبق - إلى الشهاوى وأحاديثه الشعرية، لنرى كيف تعامل الشاعر، هذه المرة، مع التراث، مع ملاحظة أن الشهاوى كتب أشعاره فى وقت اتسعت فيه حركة التعامل الأدبى المعاصر مع التراث، خاصةً بعد ما أفاض نُقَّاد البنيوية فى الكلام عن التناص؛ فأدّت الإفاضة إلى لفت الأنظار المعاصرة إلى إمكان الاتكاء على الموروث، دون حرج.

وأشكال التناص - ذلك المصطلح المراوغ - عدة، لكن ما يجمع بينها هو كونها عملية استبطان نص سابق فى سياق نصٍّ لاحق، بحيث تتولَّد من هذه العملية دلالات متجددة لا يمكن استكشافها فى النص الأسبق، وإنما يكون لها فى النص اللاحق (حضور دلالى) متميز. فكيف تمت عمليات التناص فى شعر أحمد الشهاوى؟

يبدأ تناص الشهاوى مع الموروث الدينى والصوفى فى تلك الصيغة التى اختار أن يصبَّ فيها إبداعه الشعرى (الأحاديث) وقد استوقفت هذه الصيغة «الجريئة» معظم الكُتّاب والنُقَّاد الذين تحدثوا عن شعر الشهاوى؛ فقال رفعت

سلام فى مقال له: «يشير العنوان (الأحاديث) إلى اتكاء التجربة على شكل الأحاديث النبوية، تلك الصياغة اللغوية المكثفة بلا ترهّل أو زوائد إنشائية»، ولا أدرى من أين جاء رفعت سلام بهذا الحكم على الأحاديث النبوية. ففى الحديث الشريف روايات مطولة ذات طابع إنشائى بارز، كحديث النبى إلى زوجاته وتمثله بحكايات العرب. ويبدو أن هذا الحكم استند إلى ما يسمى بالحديث المشهور، الذى تكون صيغته فى الغالب موجزة. وتساءل إدوار الخراط فى مقالته المذكورة:

«لماذا إذن صيغة الأحاديث؟ هل هذا نوع من تنبى المعاصر؟ أيعنى هذا أن الشاعر يريث النبى؟ إن استقراء (شعر الشهاوى) لا يؤيد هذا الافتراض، بل على العكس، ينفيه».

ولا أدرى ماذا سيقول إدوار الخراط عن نبوءات الشهاوى، مثل قوله فى (حديث) ألقاه فى معرض القاهرة الدولى للكتاب عام ١٩٩٣، ما نصه:

«والنبوءات التى عشتُ

سوف تنشرُ أسرارَ نفسى

وتتلو على الناس قرآنى

وأسفارًا من العشق الضالة»

بل إن الذى يعنى قوله بصدد (تصريح) الشهاوى فى السفر الأول من أحاديثه:

«حالى يترجمنى إلى لغة تئول ولا تئولْ

تقول بأننى ولدٌ رسولْ

تقول بأننى رهطٌ جميل».

أعتقد أن المسألة بحاجة إلى تناول أعمق لكيفية تعامل الشهاوى مع تراثه، أو ـ بعبارة أخرى ـ كيفية تناصه مع الموروث. مما لاشك فيه أن تأمل أشعار أحمد الشهاوى، وإنضاجها فى نفس القارئ على نار هادئة، يكشف عن وعيه الواسع بالتراث، وإحاطته بكثير من جوانبه. ومع هذا الوعى وتلك الإحاطة، بالإضافة إلى حساسية الشهاوى اللغوية، وشعوره المرهف بالسياق، كل ذلك اجتمع، فجعل الشهاوى ـ وربما بطريقة لاشعورية ـ يعمد إلى إبراز النص التراثى الذى لا يقوم بذاته، بل بنص آخر ينضاف إليه. وعن طريق الإضافة، أو إشباع الدلالة؛ يتحدّد سياق النص التراثى الأصلى. ودون الإضافة أو الإشباع يكون النص فى حالة من التشظى، تؤهله لإنتاج نصٍّ جديد. ولنضرب أمثلة:

فى النص الأصلى (الأحاديث الشريفة) لا تتحدّد دلالة لفظى (حديث ـ أحاديث) بحيث تقع على كلام النبى ﷺ إلا عن طريق الإضافة، فيقال: الحديث النبوى ـ الحديث الشريف ـ علم الحديث ـ مصطلح الحديث.. إلخ. أما لفظة (حديث)، بذاتها، فلا تقع لها دلالة مؤكدة على الأحاديث النبوية، فمن الممكن أن تنصرف إلى دلالات أخرى، بحسب الإضافة. فتكون مثلاً: حديث عيسى بن هشام ـ حديث الأولين ـ حديث الناس.. وهكذا. ثم تظهر براعة الشهاوى حين يجعل عنوان ديوانه (الأحاديث) دون إضافة، ليفسح المجال أمام تولد دلالات متعددة فى نفس القارئ، نظراً لأنه ترك اللفظة فى حالة التشظى، دون إتمام بعدها الدلالى! وبذلك يظهر أن الشهاوى لا يؤكد صلة (أحاديثه) بالأحاديث النبوية، ولاينفيها فى الوقت نفسه. ومع هذا فالشهاوى ـ على جرأته المراوغة البديعة ـ يظل أقل جرأة من شعراء الصوفية الذين اتكأوا على صيغة الحديث النبوى، واستخدموا اصطلاحاته دون مواربة فى سرد حديثهم الخاص؛ حديث المحبة ـ مثلاً ـ فى قول عبد الكريم الجيلى (المتوفى ٨٢٦ هجرية) فى قصيدته المسماة بـ «الدُّرة الرحيمة»:

بلِّغْ حديثاً قدْ روتْهُ مَسامعى

إنْ عَنْعنتهُ مُسلسلاً فَيَخانُهُ

أسندْتُهم ضَعْفى وَما قدْ صحَّ منْ

مُتواترِ الخَبرِ الذى جَرَيانُهُ

يَرويهِ عنْ عَبراتِهِ عنْ مُقلتى

عنْ أضلعى عمَّا رَوتْ نيرانُهُ

عنْ مُهجتى عنْ شَجْوِها عنْ خاطرى

عنْ عِشقهِ عمَّا حَواهُ جنانُهُ

عنْ ذلكَ العَهدِ القَديمِ عنِ الهَوى

عمَّنْ هُمُ رُوحى وَهُمْ سُكّانُهُ (١٦)

والمثال الآخر الشاهد على تعامل الشهاوى ـ ذلك التعامل البارع ـ مع التراث، هو ما يظهر من استخدامه فى قصيدة معرض الكتاب السالفة الذكر (١٧)، لآية قرآنية. الآية فى أصلها تقول: «يا أيها المزمِّل قُم الليل إلا قليلا، نصفه أو انقص منه قليلاً، أو زد عليه ورتِّل القرآن ترتيلاً» (١٨). فى النص القرآنى نجد مخاطَباً وأداة خطاب (يا أيها المزمل)، ثم نجد الخطاب (قم الليل)، يليه إشباع للدلالة بحيث يتقيَّد قيام الليل فى (إلا قليلا) أو (نصفه) أو (انقص منه قليلا) أو (زيادة على النصف)، وكلها وجوه محتملة لقيام الليل.

يأتى شعر الشهاوى ليفجِّر النص إلى شظايا، فيترك أداة المخاطبة ويترك المخاطب، ويستبقى الخطاب (قم الليل) ويترك الإشباع الدلالى المقيد للخطاب، فيورد الخطاب ذاته «النص» مع إشباع جديد يولد دلالة جديدة فى سياقه الخاص.. الخاص بالشهاوى الذى يقول:

«قُمْ الليل كله

قسِ النار والطين

ولا تقسْ أحداً عليهما».

وقد أتاحت عملية التفجير للنص الأصلى الجمع بين شظايا نصوص متباعدة، فإذا كان السطر الشعرى الأول هنا قد استدعى الموروث الدينى متمثلاً فى اللفظ القرآنى (قم الليل)، فإن السطر التالى له ـ مباشرةً ـ يستدعى نصا مغايراً، من قلب الفلسفة... هو قول نيتشه: لقد صنعت الإله من ترابى ونارى! فنرى الشهاوى بعد تفجيره لعبارة نيتشه، يستبقى التراب والنار، أو النار والطين (مكونات الإنسان، ورمز ارتباطه بالأرض وبالسماء، وتردُّده بين الحس والعاطفة)، ويستبعد مسألة صنع الإله؛ وفى النهاية، يكون قيام الليل، كله، لقياس النار والطين، أو الوزن النوعى لذات الشاعر بين نزوعه السماوى (النار) ورسوخه الأرضى (الطين)، وكلاهما من عناصر تكوين ذاته.

والأمثلة على ما سبق، فى شعر الشهاوى، كثيرة. لكنه ـ والحق يقال ـ لم يكن على القدر نفسه من البراعة فى بعض الأحيان. ففى القصيدة المذكورة نفسها، نرى الشهاوى وهو يقطع سياقه الخاص، وإيقاعه الشعرى، ولفظه الشفيف؛ فيشق القصيدة ـ من منتصفها ـ ويضع بقلبها من شعر (رابعة العدوية) قولها:

ألا لَيْتَ مـابَيْنِـى وَبَيْنَكَ عَـامِـرٌ

وَبَيْنِى وَبَـيْنَ العَـالَمـينَ خَـرابُ

فهل يريد الشهاوى ـ عامداً ـ أن يطيح ببنية قصيدته، فيكسر إيقاعها الداخلى وموسيقاها، علاوة على تشتيت الرؤية، أم تراه قد أراد التوحد مع عشق رابعة، بعمل اقتران بين نصِّه الخاص ونصِّ رابعة، دون المزج بينهما؟ على أية حال، فالشهاوى لم ينفرد عن الإمام أبى العزائم فى هذه العملية التى يمكن تسميتها (التحول المفاجئ) فى سياق القصيدة، فالإمام أيضاً، كثيراً ما يفاجئنا فى القصيدة الواحدة بتحول آخر ـ مقصود ـ هو تحويل البحر العروضى إلى بحر آخر، مع الحفاظ على القافية وتلك مسألة أخرى، نرجئها إلى حين الكلام على تقابل الشاعرين بالتداخل.

(٢) الفقر فى مقابل اليتم

للصوفية، الأواخر والأوائل، مفهوم خاص للفقر.. فهو عندهم ـ باختصار ـ الافتقار التام إلى الله، وخلع الشعور بالإنية فى مواجهة الذات الإلهية. والفقر هو طريق الأولياء إلى الله يقول البسطامى :

«عبدتُ الله أربعين سنة، فنوديت إذا أردت أن تأتى إلىَّ، فأتِ إلىَّ بما ليس فىَّ» فقلت: «سبحانك وماليس فيك؟» قال: الفقر» (١٩).

والفكرة هنا، أن افتقار الصوفى وتخليته ذاته عن كل ما سِوى الله يفسح المجال أمام قبول التجليات الإلهية. وهذا حال فريد ، معناه غاية فى الدقة، فالصوفى ـ فى الحقيقة ـ فقير، فقط، تجاه الله.

ومرَّ علينا، فيما سبق، أن الإمام كان ثائرا بالمفهوم السياسى، معارضاً لسلطة الملك فؤاد ورغبته فى الخلافة المظهرية التى ينشدها للتجمل فحسب! فلننظر إلى هذا الإمام الثائر المعارض وهو يصور نفسه ـ تجاه الله ـ فيقول فى مقدمة كتابيه (أصول الوصول لمعية الرسول) و(شراب الأرواح من فضل الفتاح) ما نصُّه:

«أنا العبد، الخويلدم، المسكين، المنكسر القلب، المضطر ... محمد ماضى أبو العزائم؛ الخوف قوامه، والذل حليته، والرهبة باطنه، والرغبة ظاهره، الحيرة رداؤه، والصبر أنيسه .. والتسليم مذهبه».

ذلك هو (الفقر) الذى كان محركاً من محركات شاعرية الإمام، وطابعاً عاماً خلف أبياته الشعرية بأسرها، خاصة تلك «الاستغاثات» التى تحتشد فى ديوانه؛ كأن يقول وقد تضاءلت ذاته لأبعد الحدود، فاختار من اللفظ أيسره، بلا صنعة:

رَبِّ مُضْطرٌ فَقِيرٌ عَائلُ
خَائفٌ، وَعَمِيمُ فَضْلِكَ سَائلُ
رَبِّ رِضْوَانٌ وفَضْلٌ قَصْدُهُ
وَهْوَ عَبْدُ السُّوءِ غِرٌّ جَاهلُ
أنْتَ مُعْطٍ بَلْ غَفُورٌ مُنْعِمٌ
للمُسِئِ لَدَى الإنَابَةِ قَابلُ (٢٠)

ومع عمق الشعور بالفقر و اضمحلال الذات تجاه الوجود الإلهى، يتزايد فى شعر الإمام شعور آخر، هو العجز والذُّلُّ لله، ويتعاظم إحساسه بذنوبه (بالمناسبة؛ فالذنب فى شأن الأولياء ليس كمثله بالنسبة إلى العوام، فانصراف خاطر الولى ـ مثلا ـ لحظة عن ربه، ذنب عظيم)، وهنا يقول الإمام:

ذنوبى برهانى على العجز والذل
وعجزى وذلّى يَدْعُوانى إلى الوصل(٢١)

وفى آخر البيت يرد مفتاح الخروج من حال الفقر، وما يستتبعه من ذلة ومسكنة وعجز وشعور مبالغ بالذنب، فيكون هذا المفتاح هو (الوصل)، والوصل ـ عند الصوفية ـ لا طريق له إلا المحبة والعشق.

مع المحبة، يأخذ شعر الإمام وجهة جديدة، فيستند إلى تراث الغزل الصوفى السابق، ويتخير من أرق الألفاظ ما يناسب رقة حال المحبين .. وذلك ما يظهر فى قصائد عدة للإمام ؛ منها هذان البيتان:

مَا النَّارُ إلاَّ حُبُّهُ وَزَفِيرُهَا
فى بَاطِنى مِنْ نُورِ آيَةِ حُسْنِهَا
نَارُ المَحَبَّةِ كَمْ أذَابَتْ غَيْرَهَا
وَأَخُ المَحَبَّةِ لاَيَمِيلُ لِغَيْرِها (٢٢)

وتتزايد حدة اللغة فى شعر الإمام حين ينتقل من المحبة إلى العشق. وذاك أمر طبيعى، فللعشق ـ كما يقول ابن عربى ـ التهاب (٢٣). فلابد للغة العشق ـ أيضاً ـ أن تلتهب، فيكون التأوُّه:

أوَاهُ تَنْمُو لَهْفَتى وَصَبَابَتى
وَتَأَلُّهِى لِحَقِيقَتى وكَمَالى
عَجَباً مِنَ المعشُوقِ مَنْ هوَ عَاشِقٌ
أأنا لِوَصْفِى أمْ أنَا لِكَمَالى
عِشْقٌ وَمَعْشُوقٌ وَعَاشِقٌ جُمِعَتْ
مِنْ غَيْرِ فَصْلٍ يُرى وَوِصَالِ (٢٤)

وهكذا تتحد الذات العاشقة بالمعشوق، ويلتحمان بالعشق، فلا يصير للوصال، الذى كان أملاً، وجود. وعلى هذا النحو يخرج الإمام فى شعره من مرتبة الولاية، بالحب ثم العشق.

ونأتى ـ مرة أخرى ـ إلى الشهاوى، فنراه يهدى السفر الأول من ديوان الأحاديث إهداءً يصفه بأنه (خاص جداً) فيقول: «إلى نوال عيسى.. حديث الأحاديث، وآية الآيات». وفى بداية (كتاب العشق) إهداء كالسابق ـ خاص جداً ـ يقول: «إلى نوال عيسى.. فاتحة الكتاب، وسدرة منتهى العشق».

هاهى، إذن، نوال عيسى، تأتى دوماً فى مفتتح الإبداعات الشعرية ـ والنثرية ـ للشهاوى الذى يجعلها ـ بما يضفيه الإهداء من قداسة ـ بمثابة البسملة. ونوال عيسى هى والدة أحمد الشهاوى التى تيتّم منها صغيراً، فانغرس اليتم من يومها فى نفسه، وأورق أحزاناً وارفة تظلل إبداعاته.

ويظل اليتم يلاحق الشهاوى حتى يكتمل بفقدان الأب، فيتضاعف عنده ـ هو الآخر ـ الإحساس بتضاؤل

الذات وانمساخ العالم. ولهذا نراه دائم الوصف لنفسه بوصف (الفتى) فيقول في «حديث الفتى»:

«بين الشفاقة مائها

وطلوع [illegible] نلمسها

[illegible] أيها الولد الحزين»

ثم يقول:

«هل غصة أم صحوة أم دفقة

أم [illegible] أم رحلة!

هذا سؤالك يافتى»

وأشعار الشهاوي، ونثره الشعري، لا تكاد تخلو من وصف نفسه بصفة (الفتى) التي يمكن النظر إليها من زاوية الفتوة التي استقرت دلالاتها في التراث العربي كمجموعة [illegible] الخلقية ـ تناظر ما يعرف في التراث الأوروبي بأخلاق الفروسية ـ لكن هذه الزاوية لا تفسر الرمز [illegible] ففي أشعار الشهاوي ما يؤكد أن (الفتى) دال على مرحلة عمرية، لا على خلق معين [illegible] المماثلة بين لفظي «فتى ـ [illegible] رسول».

وهذا الشعور الجارف [illegible] يواجه ـ دون عون ـ هذا العالم المفسخ، هو [illegible] الشهاوي، على مستوى النص الشعري، بالأم (نوال) [illegible] يفسر احتياجه إلى حنان يعادل حنان الكون. يقول الشاعر في [illegible]:

«[illegible] على كتفي [illegible]

قالت: كل ما بي، ليس لي

نصف لأرضك [illegible] يغير شكلها

ونصف للفتى أحمد.. يحيى [illegible] الأماني»

ومثلما خرج الإمام أبو العزائم من مقام الفقر إلى درجة القرب، بالعشق. فبالعشق ـ أيضاً ـ يخرج الشهاوي من حال اليتم ليواجه العالم، ويجعل من نفسه داعية للعشق، ويكتب (كتاب العشق) فيجعل فيه نصاً بعنوان: «ما بين عشقي وانتظاري، مات!» ثم يكتشف في لحظة إشراق ـ مستنداً إلى نص حديث نبوي ـ أن:

«من عشق، فعف، فكتم

[illegible] إلى زهرتنا. ثاب

[illegible]»

وقد وردت الدعوة للعشق ـ أيضاً ـ في شعر الإمام أبي العزائم حيث يقول:

[illegible] واعشقوا

[illegible] الجنان [illegible]

لكن العشق عند الإمام منصرف إلى الجمال الإلهي: [illegible] بنزوعه التجريدي ـ العشق الذي يدعو إليه الشهاوي [illegible] الحسي [illegible] في أشعاره الأخيرة في صورة رمز [illegible] الذي يكتسب في سياق أحاديث الشهاوي دلالات حسانية.. ومع ذلك، فكثير من مذاهب الصوفية قد أشاروا إلى أن العشق الحسي طريق للعشق الإلهي، وهي نقطة دقيقة ليس هنا موضع التعرض فيها، وقد تناولناها في موضع آخر[25].

*

ولا تزال هناك الكثير من التقابلات التي تظهرها المقارنة بين شعر الإمام أبي العزائم وأحمد الشهاوي.. فإذا كانت التقابلات التي ذكرناها هي تقابلات (التضاد)، فإننا ـ إذا استعرنا اصطلاح [illegible] ـ [illegible] تقابلاً بالتضاد، وتقابلاً بالتناقض، فمن تقابلات التداخل: [illegible] عند الإمام/ [illegible] الانكسار عند الشهاوي ـ الذات العارفة عند الإمام/ الذات الشاعرة عند الشهاوي ـ الخروج من أسر العروض عند كليهما.

ومن تقابلات التناقض التي تكشف عن افتراق تام في الرؤية المستترة خلف شعر الإمام والشهاوي، نقيضا: الروح/ الجسد ـ التأسيس/ التمرد ـ [illegible]/ الرهافة. ففي مقابل رؤية الإمام للجسد في إطار الروح بوصفه هامشاً لها، يرى الشهاوي الروح [illegible] عملية الغوص في الجسد. وفي مقابل التأسيس على ثوابت الماضي عند الإمام ـ متمثلة في الشريعة ـ نجد الثورة على الماضي والحاضر عارمة في شعر الشهاوي.

وفي مقابل الوفرة الشعرية عند الإمام، نجد شعر الشهاوي رهيناً نبيلاً في لفظه، حاداً في معناه.

والكلام على هذه التقابلات الأخيرة، تفصيلاً، حديثه يطول. ولذا، فسوف نكتفي بما ذكرناه هنا ـ لعله يكون إطلالة لا بأس بها على ساحة الشعر الصوفي المعاصر ـ على أن نعود إلى استكمال المقارنة بين الشاعرين في كتابنا الذي نعدُّه، من زمن، حول تطور اللغة الصوفية، حيث نخصص الفصل الأخير منه للشعر الصوفي في العقود الأخيرة من هذا القرن.

الهوامش :

(١) راجع ماذكرناه عن خصائص الشعر الصوفي في مقدمة تحقيقنا لديوان عبد القادر الجيلاني (طبعة إدارة الكتب والمكتبات بمؤسسة أخبار اليوم، ١٩٩٠) ص ٦ ـ ١٣.

(٢) بخصوص الشيخ إبراهيم حلمي القادري وشعره، يمكن الرجوع إلى الفصل الأخير من كتابنا **شعراء الصوفية المجهولون**، سواء في طبعته الأولى التي صدرت عن مؤسسة أخبار اليوم ١٩٩١، أو طبعته الثانية المزيدة التي صدرت عن دار الجيل، بيروت، هذا العام.

(٣) عبد المنعم شقرف: **الإمام محمد ماضي أبو العزائم ـ حياته وجهاده وآثاره**، تقديم الإمام محمد الفحام، ص ٢٦٤.

(٤) **الإسلام وطن**: عنوان لأحد كتب الإمام. صدر مؤخراً في طبعة فاخرة عن مشيخة الطريقة العزمية (دار الكتاب الصوفي)، وهو أيضاً عنوان المجلة الشهرية التي تصدرها الطريقة، وهي مجلة ذات طابع صوفي وسياسي في الوقت نفسه.

(٥) من كتب الإمام، المنشورة: **أسرار القرآن** (عدة أجزاء) **شراب الأرواح ـ مفتاح الوصول ـ النور المبين ـ الإسلام نسب ـ كتاب الجفر ـ الطريق إلى الله ـ الطهور المدار ـ السراج الوهاج ـ مشارق البيان ـ دستور آداب الملوك**.. بالإضافة إلى نص مسرحي بعنوان: **محكمة الصلح الكبرى**، ومجموعة قصصية نشرت مؤخراً بعنوان: **دروس في قصص**.

(٦) كتب الإمام مقالاته في مجموعة الصحف التي أصدرها في الربع الأول من هذا القرن، وهي صحف: **الفاتح ـ المدينة المنورة ـ السعادة الأبدية**، كما كان ينشر بعض مقالاته في المجلات الإسلامية التي كانت تصدر آنذاك.

(٧) هناك ـ على أقل تقدير ـ بضعة آلاف من قصائد الإمام. ومريدوه وأتباعه الحاليون يؤكدون أن له (نصف مليون قصيدة)، وقد جمعت هذه القصائد مؤخراً في ديوان بعنوان: **ضياء أهل القلوب من فضل علام الغيوب**. وهو الديوان الذي صدر منه ـ حتى الآن ـ ثلاثة مجلدات ضخمة.

(٨) بالإضافة إلى كتاب عبد المنعم شقرف المذكور فيما سبق (**الإمام محمد ماضي أبو العزائم ـ حياته وجهاده**)، له أيضاً كتاب: **أبو العزائم وأثره في التصوف المعاصر**. ولمحمد يوسف حمودة، كتاب: **منهج التربية عند الإمام أبي العزائم**. ولمختار أبي العزائم كتاب: **الوجدانيات مع تأملات أبي العزائم الصوفية**. وقد نوقشت في العام الماضي ـ ١٩٩٢ ـ رسالة ماجستير بآداب سوهاج، قدمها سرى محمد حسن بعنوان: **آثار محمد ماضي أبي العزائم الشعرية**.

(٩) إدوار الخراط: عن القلق الصوفي المعاصر (مجلة **فصول** ـ صيف ١٩٩٢، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني)، ص ٣٠٧ ومابعدها.

(١٠) انظر، السلمي: **المقدمة في التصوف وحقيقته**، تحقيق: يوسف زيدان، (مكتبة الكليات الأزهرية ١٤٠٧ هـ ـ ١٩٨٧م)، ص ٣٢.

(١١) ابن الفارض: **الديوان**، تحقيق: عبد الخالق محمود، (دار المعارف ـ القاهرة ١٩٨٤)، ص ٢٣١.

(١٢) سورة آل عمران، آية ١٨.

(١٣) الوجود الثالث عند الصوفية هو (عالم البرزخ) الذي يكون بعد الموت حتى يوم الحشر.. وفي يوم الحشر يكون الوجود الرابع، وهكذا.

(١٤) انظر نص القصيدتين في المجلد الأول من ديوان **ضياء القلوب**، ص ١٤٥، ١٤٦.

(١٥) البيت من قصيدة بعنوان: من كنوز أسرار مبدأ الحال قبل ألست (الديوان ١ / ١٤٧).

(١٦) انظر نص القصيدة بكتابنا: **عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية**، (دار الجيل ـ بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٢) ص ٦٨، ومابعدها. ويلاحظ في الأبيات المذكورة أن الجيلي استخدم من مصطلحات الحديث الشريف، على الترتيب، ما يلي: الإبلاغ، الرواية، العنعنة، المسلسل (= الحديث الذي اتصل إسناده)، الإسناد، الصحيح، المتواتر، الخبر. وبخصوص دلالة كل مصطلح من ذلك، يمكن الرجوع إلى: **المختصر في علم الحديث النبوي**، لابن النفيس ـ تحقيق: يوسف زيدان (الدار المصرية اللبنانية ـ القاهرة ١٩٩١).

(١٧) ورد نص القصيدة في السفر الثاني من الأحاديث، وهي بعنوان: حديث الغريب.

(١٨) سورة المزمل، آيات ١ : ٤.

(١٩) السهجلى: النور من كلمات أبى طيفور = البسطامى (نشره عبد الرحمن بدوى فى كتابه: **شطحات الصوفية**)، ص ١٦٢.

(٢٠) أبو العزائم: **ديوان ضياء القلوب**، ٣/ ١٠٦٠.

(٢١) أبو العزائم: **ديوان ضياء القلوب**، ٦٢٥/٢.

(٢٢) الأبيات من قصيدة مخطوطة لم تنشر بعد فى ديوان الإمام الذى تصدر أجزاؤه تباعاً.

(٢٣) ابن عربى: **الفتوحات المكية**، طبعة دار الكتب العربية، المجلد الرابع، الفصل ٥٥٩.

(٢٤) من قصائد الإمام المخطوطة.

(٢٥) راجع مقدمة تحقيقنا لكتاب **فوائح الجمال** لنجم الدين كبرى، (نشرة دار سعاد الصباح ـ القاهرة ١٩٩٣)، ص ٥٠ ومابعدها.





ڤيسواڤا شيمبورسكا

ڤيسواڤا شيمبورسكا

نوبل ١٩٩٦

فيسوافا شيمبورسكا

شاعرة بولندا

الحائزة على جائزة نوبل فى الآداب عن عام ١٩٩٦

دوروتا متولى*

سمات الشعر البولندى المعاصر:

منذ نصف قرن من الزمان ينحو الشعر البولندى منحى ومساراً متطورين، فيستغل النماذج الشعرية وموديلات سنواتها المبكرة ومتغيراتها ليثريها بنماذجها وطرزها الجديدة، ومنابعها الأصيلة التى يبدعها العالم الشعرى.

وحول الشعر البولندى ما بين الحربين (١٩٢٠ - ١٩٣٩) يقال إن الشعر فى بولندا استطاع أن يرينا تعددية أدوار الشاعر، وتمكنه من اقتحام المجهول الذى لم يكن بمقدوره التعبير عنه مبكراً. بدت هذه المهارة فى تضاعف الأساليب والصيغ التى بدت فى تلك الروح الغنائية التى نلاحظها، كذلك، فى زمننا الحاضر. فالشعر الحديث لا يعرف موضوعات لم تكن من قبل شعرية، وبمقدور حداثة الشعر أن تتعرف على مختلف المشاعر الإنسانية، وتباين المواد المطروحة، والتعرف عليها عبر قيمتها الغنائية. فانكشاف الشعر الحديث فى بولندا لكل صياغة شعرية جديدة، واستعداده للتعبير عن الوجود الإنسانى، مع اختلافه وتنوعه، ما يلبث أن يصبح سمة هذا الشعر الجديد وتميزاً له.

فضلا عن ذلك، فإن الشعر البولندى المعاصر يعبر عن شعوره المتزايد من أن اللغة وسيط ينجح فى امتلاك وجوده المستقل. فاللغة لا تعبر، ولا توصل خبرة فقط، بل تغدو اللغة - بهذا المفهوم - ظاهرة لنفسها، حيث تبدع بنفسها، وتتواصل مع واقعها الذاتى.

فى زمننا، نحن فى حاجة إلى الخيال، اقتراباً من فعل تسمية الأشياء. وهو - فى ظنى - دور له أهميته فى عصرنا هذا أكثر من أى وقت مضى. فالعالم الواقعى الخارجى ينجح عندما يقوم تحت شرط أن يكون دستوراً فى مواجهة الخيال

* كاتبة بولندية مقيمة بالقاهرة. والمقال ترجمة: هناء عبد الفتاح.

الإبداعى، ويتوقف عن أن يصبح مُرَاجِعًا، لأهمية الحقيقة التى يتناولها. إذن، فالعنصر الجوهرى لتكوين بنية الشعر هو اللغة، باعتبارها ظاهرة مستقلة.

إن تنوع الأساليب، وتباين الميراث الأدبى يخلقان مصاعب ليست بضئيلة، عندما نقوم بتصنيف محاولات الشعراء البولنديين. فنسق كهذا، وتنظيم مثل ذاك، يمكن تشييدهما بوسائل مختلفة؛ استناداً على معايير متباينة. ويعد معيار الأسلوب، هنا، أكثر هذه المعايير سهولة، اعتماداً على مبدأ التضاد: الشعر الكلاسيكى/ الشعر التعبيرى.

وستكون واحدة من هذه الطرق، آنذك، النموذج الشعرى الذى تسيطر عليه التعبيرية المثقلة بالقيم الأخلاقية والانطباعات الفكرية ولغة البيان؛ ذلك الشعر المتضمن استمراراً لنسق القيم، باعتبارها أمراً مشروطاً يتفهمه متلقو هذا الشعر.

أما الطريق الآخر «المضاد» للطريق السابق سيكون النموذج الشعرى الذى يعامل باعتباره محاولة للتعبير الفردى عندما يغدو هدف الشعر رد فعل بعينه؛ لاستخراج كل ما هو ممكن من إمكانات القدرات التخيلية واللغوية، بينما يصبح عالم الشعر منطقة داخلية مستقلة. فأساس المعيار يكمن فى قوة الكتابة وأصالتها.

لقد رُسمت للشعر البولندى المعاصر أطر تيار معين تسير تجاه التراث الكلاسيكى، ويسمح معه بتشييد تضاديات مشابهة. يتضمن هذا التيار أجيالاً من الشعراء، تربط فيما بينهم خبرات تاريخية متنوعة، يمكن لنا أن نضمنها إنجازات الشاعر البولندى الأشهر تشيسواف ميووش[1]. أما الشعراء الذين يقفون على التضاد مع هذا التيار، وهم أنصار التيار التعبيرى بمعناه الواسع، فيمكن لنا أن ندخل فى قائمته إبداعات الشعراء التاليين: بيرون بياوبشفسكى[2] وتيميتاووش كاربوفيتش[3]. لكن الطراز المستقل، فهو طراز لا يقترب من أى تيار من تيارات الشعر البولندى. إنه ذلك التيار الذى تمثله الشاعرة البولندية: فيسوافا شيمبورسكا Wislawa Szymborska التى حازت على جائزة نوبل فى الأدب لعام ١٩٩٦.

المتضاحكون، المحتضنون أنفسهم بأنفسهم
فلنحاول إذن البحث عن اتفاق؛
مع أن كل منا يختلف عن الآخر
كنقطتى ماء صاف

(مقطع من قصيدة «لاشئ مرتين». عام ١٩٨٠)

كتب أعضاء لجنة منح الجائزة فى الأكاديمية الملكية السويدية أسباب منحهم هذه الجائزة إليها: «إن فن الشعر عند شيمبورسكا ذو خصوصية، يمنحها ـ بوضوح ـ هذا المقطع من قصيدتها «لا شىء مرتين» عام ١٩٨٠[*].

حول سيرة الشاعرة الذاتية:

إذا اقتفينا أثر صفحات كتاب: (أمسيات مؤلفة) لشاعرتنا البولندية، فمن المفيد لنا اكتشافها عبر قصيدتها المعنونة: «كتابة السيرة الذاتية»:

ومهما كان العمر طويلا
فعلى السيرة الذاتية أن تكون قصيرة
الالتزام بالخلاصة وتصنيف الحقائق.
المناظر الطبيعية للبلدان؛ عناوين
وتهتز الذكريات فى تواريخ ثابتة.

ولدت فيسوافا شيمبورسكا عام ١٩٢٣ بمدينة (كورنيك) الواقعة وسط بولندا. ومنذ عام ١٩٣١ وهى تسكن المدينة البولندية الأثرية «كراكوف» ـ عاصمة بولندا القديمة ـ حيث قضت فترة الاحتلال الألمانى النازى فى الحرب العالمية الثانية. وأنهت دراستها الثانوية، أثناء الحرب، بمدرسة ثانوية سرية تابعة لمدارس تنتمى إلى حركة العلم والتنوير تحت الأرض. وفى السنوات (١٩٤٥ ـ ١٩٤٨) تدرس علوم وفقه اللغة البولندية، وكذلك العلوم السوسيولوجية بجامعة ياجيلونسكى[4].

مارست الكتابة الأدبية فى المجلة الشهرية البولندية (الحياة الأدبية) منذ عام ١٩٥٣، حيث كانت تشرف على

(*) كتبتها فى اللحظة التى اشتعلت فيها حركة «التضامن» المعروفة.

قسم الشعر بالمجلة، وتقوم بتحليل الكتب الأدبية، والإعلان عن قيمتها.

فى سنوات الأربعينيات بدأت شيمبورسكا أولى إبداعاتها الأدبية، لكن هذا الإبداع الأول لم يكن شعراً، بل روايات قصيرة تكتبها، لنفسها!! كما تؤكد شاعرتنا. وبمرور الوقت تقصر أطوال هذه الروايات وتقصر حتى تصل سطور كل قصة على حدة إلى عشرة سطور. وفى عام ١٩٤٥، تنشر لها أول قصيدة بعنوان «أبحث عن كلمة»، لتتوالى كتابة القصائد وتتابع الدواوين الشعرية.

كان الديوان الأول لها بعنوان (لهذا نحيا)، وقد أصدرته الشاعرة عام ١٩٥٢.

الديوان الثانى: (أسئلة أسألها) ١٩٥٤.

الديوان الثالث: (مناشدة إلى ييتى Yeti) ١٩٥٧.

الديوان الرابع: (الملح) ١٩٦٢.

الديوان الخامس: (الأفراح المائة) ١٩٦٧.

الديوان السادس: (كل حادث طارئ) ١٩٧٢.

الديوان السابع: (كمٌ كبير) ١٩٧٦.

الديوان الثامن: (الناس فوق الجسر) ١٩٨٦.

الديوان التاسع: (النهاية والبداية) ١٩٩٣.

وصدرت لڤيسوافا شيمبورسكا مجموعات شعرية منتقاة من مختلف دواوين أشعارها، وهى على الوجه التالى:

- (أشعار مختارة) عام ١٩٦٤.
- وتظهر لها مجموعة تحت العنوان نفسه عام ١٩٧٣.
- (أشعار) وهى مجموعة من قصائدها الشعرية التى تغطى الفترة من (١٩٧٠ ـ ١٩٨٧).
- (أمسيات شعرية) عام ١٩٩٣.

ويمثل الطابع الغنائى أشعار مؤلفته أصدق تمثيل فى ديوانها (مناشدة إلى ييتى) التى صدرت عام ١٩٥٧. وترجم هذا الديوان إلى عدد من اللغات الأجنبية، مع مقدمة للقراء فى كتاب (مقتطفات الشعر البولندى) الذى أصدرته كل من إيطاليا وأمريكا وفرنسا وروسيا والمجر فى دواوين شعرية للشعراء البولنديين قائمة بذاتها. وفى عام ١٩٨٤ ظهرت الترجمة الإنجليزية لأربع وثمانين قصيدة شعرية للشاعرة ف. شيمبورسكا حررها كل من: ماجنوس كرينسكى Magnus Krynski و روبرت مـاجـوير Robert Maguire تحت عنوان (الأصوات ـ المشاعر ـ الأفكار ـ Sounds - Feelings Thuoghts)

إن قائمة الجوائز التى استحقتها الشاعرة عن جدارة عن أعمالها الإبداعية الأدبية هى على الوجه التالى:

- الجائزة الأدبية لمدينة كراكوف عام ١٩٥٤.
- جائزة وزير الثقافة والفنون عام ١٩٦٣.
- جائزة «جوته» فى فرانكفورت عام ١٩٩١.

تتوج جوائزها بجائزة نوبل هذا العام.

فالشاعرة شيمبورسكا هى الرابعة فى بولندا التى تحصل على هذه الجائزة الكبرى، وهى فى الوقت نفسه أول امرأة حاصلة على جائزة فى الأدب. كان الحاصلون قبلها ثلاثة أدباء بولنديين هم: هنريك شينكيڤيتش(٥) عام ١٩٠٥، عن أعماله الروائية. ومن بعده ڤواديسواف رايمونت(٦) عام ١٩٢٤ عن روايته (الفلاحون). وكذلك الشاعر تشيسواف ميووش(٧) عام ١٩٨٠ عن إبداعاته الشعرية.

بدايات إبداع الشاعرة فى الفترة ١٩٤٥ ـ ١٩٥٧

تعد ڤيسوافا شيمبورسكا من أهم الشاعرات الأوروبيات. وإذا أردنا اقتراح تعريف للسمة الرئيسية الغالبة على إبداعاتها الشعرية، فسنجد أنفسنا واقعين ـ لا محالة ـ فى مأزق. فكيف يمكن لنا تحديد وزن هذه الحقيبة الضخمة من الإبداعات الشعرية التى تتجشم عناء التعبير الإنسانى، بطابعه الفلسفى والوجودى الذى يصبغ أبيات أشعارها بصبغته، فشاعرتنا لا تقف على رأس قائمة الشعراء البولنديين المنتجين شعراً على المستوى الكمى.

تؤكد شيمبورسكا أنها تكتب أشعارها، لتكون قارئتها الأولى؛ بل تقوم بتصنيفها، ثم تحكم عليها، لتطلقها حرة ـ بعد ذلك ـ لمتلقيها:

إننى أكتب لنفسى. عندما أنهى قصيدة شعرية، أضعها فى ضلف مكتبى، فترقد ساكنة بلا حراك

فترة من الزمن؛ لأعيد قراءتها من جديد. فإن بدا عليها السذاجة، أو ضآلة الشأن، عندئذ تموت هذه القصيدة، وأحكم عليها بالموت، فهى لم تعد تحيا بالنسبة لى[٨]

لمحاولة فهم شعر شيمبورسكا، علينا إذن أن نتعرف على بعض أفكارها المعبرة عن أصالة شخصيتها، وعقليتها، أى ما يمثل مركز جاذبيتها:

[...] أنتم تتحدثون عن قيمة واحدة لشعرى. وفى حقيقة الأمر إن أشعارى متباينة. ليس فيها وعىٌ بالفعل، ورغم أننى أشعر بكراهية تجاه ما يطلق عليه بالقواعد فى الشعر، إلا أن ثمة البعض منها يهمنى. فى ظنى أنه من الأفضل استعادة قسم من الأرض، التى انسحب منها الشعر عن طواعية، أو اضطر أن يلفظ منها. فإن أفلحت - فى بعض الأحيان - أن أستعيد هذا القسم من تلك الأرض، فإننى سأشعر بسعادة بالغة. ليس بمقدورى أن أقحم على أشعارى - كشعراء آخرين - شخصيتى الذاتية. وربما يكون هذا الأمر نابعًا من أن هذه الشخصية ليست قوية النفاذ[٩].

بمقدورنا عبر قراءتنا المتفحصة لأقوال الشاعرة ملاحظة وجود قدر ضئيل من الزهو والخيلاء، وقدر كبير من التواضع والوضوح، واللايقين. فتصريحاتها تكشف عن جوانب أخرى من شخصيتها: الحزن/ الفرح، المفارقة/ الجدية. وعن سؤال صحفى: «أتقرأ الشاعرة لشعراء آخرين؟!» تجيب قائلة: «نعم أقرأ. لايمكن لك يا سيدى أن تتخيل إلى أية درجة - نحن الشعراء - فى حاجة إلى تواصل مع شعر جيد آخر. هذا يساندنا فى التسابق الشريف الخالى من الحقد والغيرة!»[١٠].

هذه هى السمة التالية لشخصية الشاعرة: (الصدق الظاهر فى سطور أشعارها). فالشعر لديها يمكن مقارنته بالاعتراف الصافى، المشبع بالحساسية.

الشعر عند «شيمبورسكا» هوحياتها، وتعبر الشاعرة البولندية عن هذا بأفصح تعبير فى قصيدتها «فرحة الكتابة»:

أيوجد ثمة عالم
يجعل منه القدر غير مستقل؟
وزمن تصل فيما بينه سلاسل العلامات؟
ووجود متواصل يتخلق وفقا لأمرى؟

فرحة الكتابة
القدرة على البقاء
وانتقام يد فانية.

هذه كلمات شعرية سطرتها الشاعرة البولندية، عام ١٩٦٤، وقد بلغت فيها أوج نضجها الفنى؛ أى قبل حصولها على جائزة نوبل باثنين وثلاثين عامًا. فى تلك الفترة أيضًا مارست كتابة الشعر حول موضوعات سياسية وعامة، بدرجة ما أملته ضرورة الوضع السياسى فى بولندا آنذاك.

أما لغز معنى الوجود الإنسانى، فنكتشفه فى أشعار شيمبورسكا غير المتكررة على مستوى الفرد الإنسانى. فالإنسان فى قصائدها هو وجود تبعى، نبت شرعى للقانون الطبيعى غير المتغير، ضرورة تاريخية، لا يملك وسائل الدفاع عن نفسه؛ يخطئ فى تصوراته وآماله وحساباته من لا يعرف أنه وجود يتجرع المرارة المنغمسة فى دراما الغربة، وصعوبة التفاهم مع الآخر.

فقضايا البحث عن الوحدة الإنسانية، والتفاهم المقطوع الجذور، هى نغمات تتردد فى معظم أشعار شيمبورسكا. فالشاعرة بعيدة كل البعد عن الشعور المأساوى، بل على النقيض، بدلاً عن المشاهد المتسمة بطابع الكارثة، تقترح الشاعرة طابعًا ساخرًا هازلاً أو لحظة تتأمل فيها ما تتناوله. ويبدو هذا جليًا فى قصيدة لها بعنوان «فوق برج بابل». تحتوى هذه القصيدة أبياتًا من الشعر غير منسقة تدور بين شخصين، وتظهر لنا حوار «البُكم»، أو - إن شئنا الدقة - مونولوجًا داخل شخصين غريبين بعضهما عن بعض. والعمل الشعرى ككل معالج فى مقاطع غاية فى البساطة. هذه القصيدة هى علاقة، لا تحوى داخلها نتائج. إنها ببساطة مقطع حديث مستقطع من الواقع، صاغته يد شاعر، إنه واقع يومى.

وتؤكد شيمبورسكا بنفسها أن الإبداع ما هو إلا جزء من الواقع لا ترمى من نسيجه توصيف الحياة فى نموها الأبدى، بل تبحث فيه عن مختلف التظاهرات والقضايا الحية، والبواعث، والنتائج، وعكسها عبر رؤية المبدع وفكره.

تنجح الشاعرة البولندية فى تحقيق سعيها، ولكن ليس منذ البداية؛ فقصائدها الأولى كانت ترهص بإبداعها المتميز المتسم بعمقه. ومع ذلك كان ينقص هذا الإبداع نبل اللحظة؛ بل كان غير مصقول. وأهم عنصر فى إبداعات شيمبورسكا لهذه المرحلة، هو فن تكوين البيت الواحد بشكل مثالى من جهة، والتوازن الأدبى الصحيح من الجهة الأخرى. «فالبساطة» فى التناول التى قد تفهم على أنها سذاجة، أو خبرة حياتية مسطحة، ومتعارف عليها، إنما تعد أهم ما يستثير القارئ ويجتذبه لقراءة أشعارها:

حب سعيد . أيكون هذا عاديًا،
أيكون هذا جديًا، أيكون هذا مفيدًا -
ما الذى يمثله العالم فى مواجهة اثنين من
البشر
لا يريانه؟

من قصيدة «حب سعيد»

لا يوجد بيت واحد يحمل داخله حقائق متعارف عليها أو متفق عليها مسبقًا. ومع ذلك، فإن أبيات هذه القصيدة جاذبة، توقظ فينا قدرات الملاحظة؛ تلك القدرات التى أحيانًا ما تقبع فى سكرن، وتثير برؤوسها الصغيرة إلهامنا، وخيالنا. وفى ظنى أن أسلوبًا فى الكتابة كهذا لا يضع أمام الكاتبة عقبات كؤود من أى نوع فى أثناء ممارستها للإبداع. ومع ذلك، هو محصلة تفكير طويل وبحث دؤوب.

تقرأ شاعرتنا البولندية كل شئ، كل ما تقترحه مكتبات الكتب؛ فهى تعبر عن ذلك قائلة:

دائمًا ما كنت أقرأ، وربما شكّل هذا - عن غير قصد - إلهاماتى الإبداعية - وتستطرد قائلة - أقرأ لمتعة القراءة لذاتها. تجذبنى الكتب التى تتحدث عن الطبيعة، والتاريخ، والأنثروبولوجيا (علم الإنسان). أقرأ المعاجم، تلك المتحدثة عن مختلف مجالات الحياة اليومية، وكتب السير الذاتية.

أين لنا أن نبحث عن إلهامات الكاتبة الحقيقية الأصيلة؟ تجيب شيمبورسكا بنفسها عن هذا التساؤل، عبر قصيدتها «حب ممارسة الكتابة»:

دون رغبتى، حتى وريقة الشجر، لن تسقط
فلا النبتُ ينثنى تحت أقدام الخيل

فعشق «ممارسة الكتابة» هو فى الوقت نفسه معاناة الإبداع:

أجد نفسى فى حاضرى أمام مشكلة؟! وهى أننى متعطشة لأسطر قصيدتى شامخة سامقة، تظهر المجتمع الإنسانى بشموليته. فكل الأنشطة الإنسانية النمطية تبدو لى غير ملائمة، ولا تمس بشكل حقيقى قاع المشكلة الاجتماعية أو القضية الإنسانية.

وغالبًا ما يؤكد نقاد الأدب، والمتخصصون فى تحليل أشعار شيمبورسكا، أن الشاعرة متفردة فى استيعاب الانطباعات البشرية البسيطة، وصياغة الأشكال التقليدية لتتواءم وضرورة الشعر وحاجته. والشعر - بهذا المعنى - متوافق مع الكلمة. وما دامت الكلمات تتحول فى العملية الإبداعية إلى حقيقة ملحوظة، فإن الشعر يتوافق مع الواقع.

لذلك، فنحن أميل بكثير نحو هذا الواقع المركب/ الدرامى فى أشعار شيمبورسكا، وليس لذلك الواقع المتبسط الفكه.

هذه الفلسفة الحياتية المعروفة على نحو عام، تمثل الفكرة الأم فى إبداعات شيمبورسكا، فالشاعرة تبتعد بوضوح عن الأقوال الشعرية الجميلة، المخدرة؛ تكتب لغة بسيطة وليست متبسطة. لغة تكاد تمثل فى معظم أشعارها لغة العامة. ومع ذلك، فهذه اللغة تحوى داخل تكوينها وبنائها تطورًا وجوديًا بليغًا. فكل قصيدة فى صيغتها المباشرة التى قد يبدو عليها السذاجة إنما هى فى الوقت نفسه تعليق،

«مانيفستو» لموقف الشاعرة فى مواجهة ظواهر دقيقة بعينها، تحيط بنا داخل العالم. فليس ثم صراخ أو انهيار أو إحباط أسود، ولا اتهامات، بل مفارقة بالغة الرقة، شديدة القسوة، لا نشعر بها مباشرة.

عند شاعرتنا شيمبورسكا لا تتكرر الأفكار مرتين، بينما نكتشف عند معظم الشعراء المعاصرين تنويعات مختلفة حول موضوع واحد، يتكرر دومًا فى بقية قصائدهم: كالحب، والغربة، والكارثة... إلخ.

تقول شيمبورسكا:

أريد أن تكون كل قصيدة مختلفة عن الأخرى وإن كنت أتمنى أن يتحقق حلم من أحلامى يومًا ما، وهو أن أقوم بخلع هذا التنوع وذلك التباين داخل كل قصيدة بمفردها، لتؤدى - فى نهاية الأمر - إلى توحد فى الأسلوب والمادة الشعرية. هذا هو هدفى من ممارسة الكتابة. ليس التعرض لعُقَد أو تيمات شعورية! أتمنى أن يصل هذا الهدف إلى متلقى أشعارى جميعها.

النضج الشعرى المتكامل:

فى عام ١٩٥٧، يظهر الديوان الثالث لها (مناشدة إلى يتى) وهو الديوان الأول الذى نتمكن من العثور فيه على مختلف العناصر التى تشهد بنضوج فنى متكامل للشاعرة. فهذا الديوان، وما تلاه من دواوين، وبمقارنتهم بالديوانين الأول والثانى، نكتشف فيه ثراء فكر تجريدى عند الشاعرة، وهو فكر تدهشنا بطولته وفلسفته. يزيد هذا الثراء فكر الشاعرة حدة ومفارقة، فيلوح الشك فى طبيعة فكرة بيولوجية العالم، وفى قدرات البشر، ومحاولتهم الدؤوبة لتحسينه:

الحياة بلا مقدمات،
مسرح بلا بروفات،
جسد بلا مقاييس،
رأس بلا أفكار.

(مقطع من قصيدة: «الحياة بلا مقدمات»).

يلوح لنا فى أشعار ديوان (مناشدة إلى «يتى») عدم إمكان مؤلفته التوافق مع العالم كما هو. ومع ذلك، فهى لا تصنع من هذا الموقف مأساة، بل تؤدى دورها باعتبارها صاحبة قلم متفكه ساخر. فهى تدافع عن خصائصها الذاتية وخصائص البشر.

أيوجد علاج يتسم بكماله، لمداواة مرض المعاناة القابعة داخل البشر الضائعين فى مواجهة حضارة اليوم، فى عالم زاخر بالتوترات والصراعات؟ لقد عايشت شيمبورسكا مرحلة صعبة من حياتها؛ مليئة بالأحداث المأساوية. فهى متيقنة من أن كلمة الشعر التى تقال اليوم ليس لها، ولم يكن لها أية صلة بشعور الرحمة. لذا، فإنها تقترح صيغة أخرى: فبدلاً من النصح فإنها تمسح الألم، وبدلاً من تبنى الشعور بالشفقة تكون السخرية اللاذعة؛ وبدلاً من الشعور بالمعاناة يكون الضحك:

رغب فى امتلاك السعادة،
رغب فى امتلاك الحقيقة،
رغب فى امتلاك الأبدية،
انظروا إليه!

(مقطع من قصيدة «الأفراح المائة»).

تكتب شيمبورسكا شعرًا حسب ما تمليه عليها ظروف العصر. ففى ديوان (مناشدة إلى يتى) نجد أن الشعر الوصفى الذى ألهمته المشاكل الحيوية الآنية، يفسح مكانه لشعر انطباعى وفلسفى أقرب إلى إبداعات الوجوديين. فمركز الانتباه فى أشعارها سيظل دومًا موضوعه «الإنسان»؛ ليس باعتباره بطلاً لأزماننا، بل لكونه فردًا بيولوجيًا. فهى تركز كثيرًا على علاقة الفرد بجذوره الحضارية السالفة، وكذلك الحضور الشعرى للحظة العابرة، والزمن المتواصل الطويل. والشاعرة البولندية تقيم مساحة، فى مواجهة الإنسان للثوابت المحدودة التى تحد نطاقه البيولوجى، وتاريخ وجوده. فالإنسان عند شيمبورسكا شبيه بمتحف حى للطبيعة. فالجسد تتخفى داخله ذاكرة من عاش فى ما قبل التاريخ؛ وبهذا يحيا أزمانًا عدة فى وقت واحد.

تنمو رؤى الشاعرة الجديدة نموًا مطردًا بمرور الزمن، سواء كانت هذه الرؤى تاريخية أم طبيعية أم فلسفية. فالخبرات التاريخية - كما ترى - لا تمنحنا أمثلة بناءة. لم يتغير شئ، فالقوانين التاريخية لا تزال تحدد مسارنا ونحن فى

العقد الأخير من القرن العشرين. فهذا القرن ـ وربما أكثر من أية عصور متأخرة تسبقه ـ يلبس الشر زىّ الخير، يتلاعب بالحساسية الأخلاقية، ويستغل الثقة الإنسانية، ويسخر من الاتفاقيات الاجتماعية.

وتطرح شاعرتنا البولندية شيمبورسكا تساؤلات تثير الدهشة والتوقف عندها؛ تساؤلات لا تضعها فى مواجهة ذاتها، بل توجهها إلى الجنس البشرى برمته:

لمَ يكون كل شئ لشخص واحد؟
هذا الشخص أم ذاك الآخر؟ وماذا يفعلون؟
فى اليوم الذى يدعونه الثلاثاء؟ أفى الدار
وليس فى العُش؟
فى الجلد وليس فى قشور السمكة؟ فى الوجه
لا فى ورقة الشجرة؟
(مقطع من قصيدة «فى حالة اندهاش».

ويحدد الناقد البولندى المعاصر أرتور سانداور ـ Artur Sandauer[١١] خصائص الشاعرة فيما يلى: «شخصية فطنة، تقف بالمرصاد ضد الواقعية الساذجة». أما الشاعر يوليان بشيبوش ـ Julian Przybos فيؤكد السمات الفردية المتصفة بها قصائد شيمبورسكا الشعرية، فيقول:

إن كل قصيدة لديها تعتمد على طزاجة الملاحظة ودهشتها الأولى، حيث تستند أشعارها على تفكير متفرد، لا يقوم على التقاط التفاصيل وتوصيفها، الذى يخلق بدوره بنية القصيدة الشعرية[١٢].

هذه هى ملاحظات شاعر حول شاعرة تنتمى إلى جيل الشباب، عندما كان هذا الشاعر حيًا يرزق. وتعكس هذه الملاحظات ـ عن يقين ـ جوهر الإبداع الشعرى عند شاعرتنا.

فلا يذكرنا هذا الإبداع على أى حال من الأحوال بشعر يُفهم تقليديًا ولا يعامل معاملة الشعر الغنائى. ولا يُدرك بوصفه شعراً يمثل الممكن، والعادى. ولا ينظر إليه باعتباره شعراً تعبيريًا. ولايذكرنا بشعر يُوصف بالكلمات فقط، وهو مسار من مسارات الشعر الحديث ـ اليوم ـ الذى غدا «كالموضة».

إن إبداع شيمبورسكا الشعرى تكثف فيه مختلف التظاهرات العامة، والملاحظات الفلسفية والوجودية، التى نشهدها فى أعمال بروست[١٣] ومان[١٤] وجويس[١٥]، حيث تتلبسها صيغ أعمال روائية طويلة. فالاقتراب يأتى هنا فقط من الإلهامات المشتركة بين الشاعرة وهؤلاء الروائيين، فيما يخص حالة اللاقدرة على احتواء السمة الاستعارية التى يوصف بها عالمنا، ويصمت الإنسان فى مواجهتها. إنه صغير مقابل ضخامة هذا العالم، ومع ذلك يتصارع معه، متعطشًا للتعرف على أسراره.

وتؤكد شاعرتنا، ليس على قدرة الإنسان على احتواء الطبيعة واحتضانها، وإنما تؤكد على فردية الإنسان التى يتسبب عنها ـ باعتباره (هومو/ سابنس)ـ الوقوف بالمرصاد ضد هذه الطبيعة:

أترى؛
كالتخاتل يخرج من ثقب صيغه القديمة
فلكى نتمكن من احتواء العالم المتأرجح فى قبضتنا
لابد أن يخرج المولود الجديد من الرحم
القديم رافعًا يديه لأعلى.
(من قصيدة: «أكروبات»).

ليس، إذن، ثمة مكان للزيف، كل ما يدور هنا، يؤدى بنا إلى واقع بعينه. لكن هذا الواقع اليومى يمكن أن يكون مختلف الجوانب، طبيعياً، متخيلاً أو سالباً.

ليس سفرى لمدينة «ن»
كان منضبطًا وصول قطاره
قد كنت غارقًا لأذنيك فى سفرى
عبر الرسالة غير المرسلة
لحقتَ بالاً تأتى
للموعد المحقق
(من قصيدة: «محطة القطار»).

فهذا الذى يعد فى شعر شيمبورسكا أكثر أهمية هو خيالها الميتافيزيقى، وسهولة تأويلها وتفسيرها التى تخترق

رمادية الواقع اليومى المادى، وتتجاوزه للوصول إلى واقع معين متخيل.

ففى شعر شيمبورسكا نكتشف أن حكمها غير المتغير فى مواجهة العالم والإنسان ما هو إلا حكم إنسانى. فإبداعات شيمبورسكا مناخ شعرى له خصوصيته التى تلمس الفرد، وتمس مكانته فى عالم النصف الثانى من القرن العشرين؛ قرن الذرة والكمبيوتر والمحولات الميكانيكية وغيرها. وتبحث الشاعرة عن عالم بديل آخر، يتضح أكثرما يتضح فى قصيدتها المعنونة «أخلق العالم»، مع أنها تدرك تمام الإدراك فشل محاولاتها.

المحصلة النهائية:

تحتل الشاعرة فيسوافا شيمبورسكا مكانة مستقلة فى الشعر البولندى المعاصر، فهى تملك هبة الوعى وملكة التعبير الخلاق؛ يرتبط كل ذلك بإبداعاتها الخيالية، وقدرتها المتميزة على تكوين الرؤى الذاتية. كما أنها تدرك طبيعة الوحدة الإنسانية أكثر داخل الفضاء المحيط بنا. فثراؤها غير المحدود ينبع من تعرفها العميق للظواهر الحياتية، المنغمسة فى فكرة الدمار التى يخلقها الإنسان، ويساعد على تطبيعها.

وتأتى ظاهرة «التوترات» الإنسانية فى شعرها، من بين علامات الفرد الواحد، وتبعيته للجنس البشرى بما هو مجموع. فالشخص الحى فى شعر الشاعرة، ينبغى له أن يشعر بأنه نتاج متوج للحياة الطبيعية، غير فاقد لمقوماته الإنسانية. لكن هذا التتويج، وتلك الإنسانية المفرطة، ما هما سوى عدوين آخرين لعالم الطبيعة.

إن مكانة الإنسان المسيطرة فى العالم أجمع تبقى بواسطة شيمبورسكا جديرة بالتحاور معها. «حرصًا على تحطيم السور الذى يخوننا، إنه سور اللافهم بين البشر». فالفرد لا يريد أن يكون «طفل العصر»، ومن الأفضل له - إن كان بمقدوره - نسيان تبعات هذا الشعور. وتمثل العديد من مقولات شيمبورسكا الشعرية دفاعًا عن وجود الإنسان على المستوى الفردى، ومعايشة الفرد للحياة نفسها كهدف لذاته.

فالخلاصات الفنية للتعبير عن الواقع اليومى يمكن أن تدافع عن نفسها فى مواجهة ضراوة هذا الواقع ومرارته، وستبقى بلا ريب ثمة مناطق بعيدة يريد الفرد الوصول إليها.

والشاعرة البولندية فى هذا تقدر فنها حق قدره، فلا تستسلم لأية ضغوط خارجية. ويبدو هذا جليًا - على سبيل المثال - فى رأيها عن فكرة التعامل مع اللوحات الفنية المعبرة عن التحرر من ربقة وجودية الفقر المدقع، حيث الموت، والعجز، والوحدة، عندما لا يملك الفرد مكانًا يخترق من خلاله هذه المناطق ويتعداها. ليست الشاعرة بعيدة عن هذا النوع من الحلول المتبسطة الساذجة، لذا فهى تفكر دومًا - داخل عملها الفنى الشعرى - فى فحوى فكرة العداء الدائم لتفهم العمل الفنى بمفهومها التقليدى، ولعبة المصادفة فى الحياة اليومية، التى يصل فيما بينها نوعان من الزمن غير متلائمين: الوجود العابر، و أبدية الفن. أما الفكرة الجوهرية التى يمكن أن تنبثق من هذه المحاولات، فلا تؤكدها - على الإطلاق - قيم «الخبرات» المحيطة بنا؛ فنحن معرضون دومًا وقهرًا للارتجال غير المتوقف، للفهم غير المتكامل للظواهر، للجهل، للبداءة.

أما لغة العمل الفنى - عند شيمبورسكا - فهى كذلك مقهورة، بفضل الترتيب والتنسيق والتنظيم المزيف المتزايد للعلامات والقواعد واللوائح المتخمة بالتصنع. لذلك، فإن العمل الفنى - بالتبعية - يكذب على الأقدار البشرية، فنشاهد هوامش الحياة مشاهدة عابرة لا نتوقف عندها كثيرًا. ففى الأعمال الفنية الكبرى التى لا تموت، يصمت العمل الفنى أمام مبدعه فلا يتحدث عنه.

إن الأسلوب الوصفى الغنائى لشاعرتنا البولندية يختلف اختلافًا بينًا، إذا ما قارناه بأعمال شعرية فى الشعر البولندى المعاصر؛ حيث إنها غير مقيدة بقواعد الموديل الواحد المستمسك بلوائحه، وتمزج الخفة والمرونة بالمفارقة الروائية، تشيد الدقة المتناهية للخلاصات الفنية باللغة البولندية، وتمزجها بالاستعارات المركبة، مع توصيف عادى للظواهر الإنسانية. فالشاعرة تتخذ موقفها الحر الذاتى تجاه لغة العالم المغلقة. لا تؤمن بالقيم الرسمية من ناحية، ولا تعرض على القارئ وجهة نظرها الخاصة فتفرضها عليه من ناحية أخرى، كما أنها لا تحتمل «التأكيدات الدوجماتية»، وتلفظ بشدة الدور التعليمى التربوى للفن. إن كل حكم أو رأى يقال يشوبه كثير من التحفظات. بل إن كل حقيقة قيلت قابلة للتحاور، ولابد أن يمسها جنون التشكك[١٦]، والريبة، واللايقين، وقبل كل شئ الرغبة فى معرفة تلك الحقيقة التى لم تقل بعد!!

الهوامش:

١ ـ تشيسواف ميووش Czeslaw Milosz : ولد عام ١٩١١، كاتب بولندى، شاعر. تلمس إبداعاته الشعرية والروائية ظاهرة الكارثة ورؤية العالم المأساوية والساخرة. أهم دواوينه: (شعر عن الزمان البارد) و(الحماية). أما هم رواياته (وادى إسّا) وغيرها. حصل على جائزة نوبل عن أعماله الأدبية عام ١٩٨٠. قدم للقارئ المصرى للمرة الأولى فى المجلة الشهرية إبداع، رقم ٨، عن عام ١٩٩٢.

٢ ـ ميرون بياووشفسكى Miron Bialoszewski: ولد عام ١٩٢٢، شاعر بولندى، اهتم فى شعره بالمشاعر الإنسانية المباشرة التى يحياها بطله الغنائى كل يوم. أهم دواوينه: (تلفيقات الواقع) و(ذبحة صدرية)، (فلتنفصل عنى) وغيرها.

٣ ـ تيميوش كاربوفيتش Tymoteusz Karpowicz : ولد فى عام ١٩٢١، شاعر بولندى، وكاتب مسرحى. تعبر أعماله الشعرية والمسرحية عن القضايا الاجتماعية والسياسية. ينجح فيها فى تقديم كشف حساب أخلاقى فى مواجهة القرن الماضى. أهم دواوينه : (فلنعد إلى البيت مؤخرا) و(القفاز الأخضر).. وغيرهما.

٤ ـ جامعة ياجيلونسكى بمدينة كراكوف Uniwersytet Jagiellonski : أقدم جامعة بولندية. أسسها الملك كاچيميج الأكبر عام ١٣٦٤.

٥ ـ هنريك شينكيفيتش Henryk Sienkiewicz (١٨٤٦ ـ ١٩١٦): واحد من أهم الكتاب الروائيين البولنديين والعالميين، مؤلف روايات تاريخية، من أهمها: الثلاثية: (النار والسيف) ـ (الفيضان) ـ (السيد فوديوفسكى). والرواية ذائعة الصيت: (كوفاديس)، وغيرها من القصص الطويلة (وراء الخبز) و(يانيك الموسيقى)، حصل على جائزة نوبل عام ١٩٠٥.

٦ ـ ڤواديسواف ريمونت Wladyslaw Reymont (١٨٦٧ ـ ١٩٢٥). كاتب روائى بولندى، ممثل التيار الواقعى فى الرواية البولندية. من أهم أعماله: (الفلاحون)، وقد حصل على جائزة نوبل عنها فى عام ١٩٢٤، و(أرض الميعاد) و(الناقوس المكسور) وغيرها.

٧ ـ تشيسواف ميووش: انظر الهامش رقم (١).

٨ ـ حوار صادر فى مجلة صدى كراكوف رقم ١١٣ عن عام ١٩٦٢.

٩ ـ انظر هامش (٨).

١٠ ـ المصدر السابق.

١١ ـ أرتور سانداور: ولد فى عام ١٩١٣. ناقد أدبى بولندى مهم. كاتب روائى، مترجم أدبى. أخذت هذه السطور من مقاله المنشور فى المجلة الشهرية: الغنائية والمنطقية، عام ١٩٦٩.

١٢ ـ يوليان بشيبوش Julian Przybos (١٩٠١ ـ ١٩٧٠): شاعر بولندى، كاتب، يعود تصريحه هذا إلى المجلة الشهرية: نوفا كولتورا ـ الثقافة الجديدة، عام ١٩٦٢.

١٣ ـ مارسيل بروست Marcel Proust (١٨٧١ ـ ١٩٢٢) كاتب روائى فرنسى لروايات شبه تاريخية إهم أعماله على الإطلاق (البحث عن الزمن المفقود).

١٤ ـ هنريك مان Henryk Mann (١٨٦٥ ـ ١٩٥٥): روائى ألمانى. أهم أعماله (الجبل السحرى)، و(شباب هنريك الخامس) وغيرها.

١٥ ـ چيمس چويس James Joyce (١٨١٥ ـ ١٩٤١): كاتب أيرلندى. من أهم أعماله الروائية: (أوليس) و(لوحة فنان فى زمن الشباب).

١٦ ـ يانوش ليجنزا Janusz Ligeza : كتب بقلمه مقدمات لدواوين أشعار الشاعرة ف. شيمبورسكا. وأهم هذه المقدمات على الإطلاق مقدمته لديوان (أسبة مؤلفة).

المراجع الأجنبية:

(أ) الكتب

1 - Kleiner Janusz, **Maciag Wlodzimierz** .
- Zarys dziejow **Literatury polskiej**, Warszawa 1990.

2 - Praca zbioraowa - **"Sto wierszy polskich"**, Krakow 1982

3 - Pracoa zbiorowa - **"Bez tej milosc nie mozna zyc,"** Warszawa 1984.

4 - Praca zbiorowa - **"Literatura polska"** Warsawa ,1984.

5 - Kalinski Witold - **"Poezja naszego wieku"**, Warszawa 1989.

6 - Wislawa Szymborska - **"Wieczor autorski"**, Warszawa 1993.

(ب) المجلات والجرائد اليومية

1 - **Poezja 3 (229)/ 1985.**

2 - Liryka i Logika - 1969.

3 - Nowa kultura - 39/ 1962.

4 - Polityka - 41 (2058), 12. 10. 1996.

5 - Gazeta Wyborcza - 232, 4. 10. 1996.

اثنتا عشرة قصيدة

للشاعرة البولندية

فيسوافا شيمبورسكا

نوبل ١٩٩٦

اختارتها: دوروتـــــا مـــــتـــــولى

ترجمها: هنـــاء عـبـد الفـتـاح*

* أتقدم بالشكر للشاعر وليد منير الذى شارك فى الصياغة العربية لهذه القصائد (المترجم).

القصيدة الأولى:

ما اسمك يا امرأة؟
ـ لا أعرف.
متى ولدت، ومن أىّ مكان جئت؟
ـ لا أعرف.
لم حفرت مخبأ فى الأرض؟
ـ لا أعرف.
منذ متى تختبئين؟
ـ لا أعرف.
لم عضضتنى فى إصبع الإبهام؟
ـ لا أعرف.
أتدركين أننا لن نؤذيك؟
ـ لا أعرف.
إلى أىّ ناحية تنحازين؟
ـ لا أعرف.
نحن الآن فى حرب. عليك أن تختارى؟
ـ لا أعرف.
أما تزال قريتك قائمة؟
ـ لا أعرف.
أهؤلاء أطفالك؟
ـ نعم!

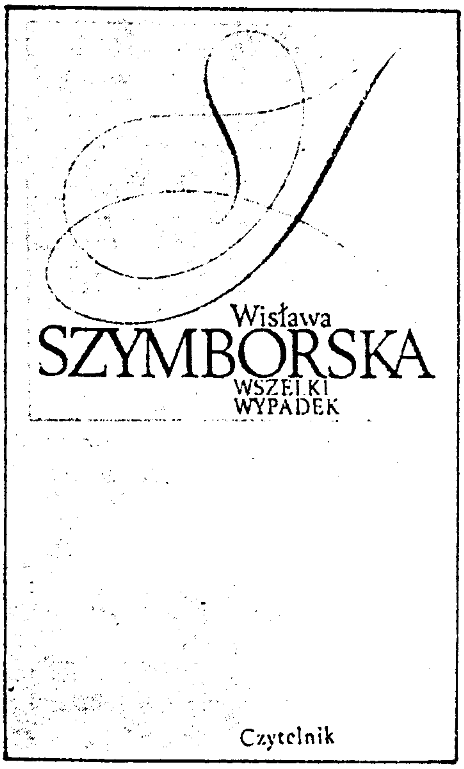
* * *

القصيدة الثانية:

حركة

أنت هنا تبكين
ولكنهم يتربصون هناك
هناك يرقصون عبر دموعك
ويلهون
هناك المرح
هناك لا يعرفون شيئًا
أىّ شىء
حتى ومضات المرايا
حتى لهب الشموع
السلالم، والممرات تحت المظلات الواقية
كأنها «حوافى» إيماءات
فى الروح
كالأيدروچين والأوكسچين
و«البلطجية»، كالكلور والصودا
كالرجل الذى يهوى مغازلة النساء
الأزوت فى الأبخرة الراقصة
تتساقط، تتطاير
تتناثر تحت القبة
أنت هنا تبكين، وهم يتضاحكون
أمسية موسيقية صغيرة
من أنت أيها القناع الجميل؟!

* * *



L'édition polonaise du recueil des poésies *A tout hazard*

القصيدة الثالثة:

على أىّ حال من الأحوال

كان يمكن أن يحدث هذا.
كان ينبغى أن يحدث هذا.
حدث هذا مبكرًا. متأخرًا قريبًا. فيما بعد.

حدث هذا.. ليس لكَ.

أُنقذتَ لأنك كنت الأول.
أُنقذتَ لأنك كنت الأخير.
لأنك كنت بمفردك . بالبشر جميعًا. بذات اليمين .
بذات اليسار

لأن الأمطار هطلت. لأن الظلال سقطت.
لأن طقسًا مشمسًا قد ساد المناخ.

للحظ السعيد كانت ثمة غابة.
للحظ السعيد لم تكن ثمة أشجار.
للحظ السعيد ثمة قضبان حديدية؛ خُطّاف، عرْقُ خشب، فرملة،

طريق مائل، ملليمتر، ثانية من الزمان
للحظ السعيد، شفرة حلاقة تبحر فوق الماء

والمحصلة.. لأنه.. ومع ذلك.. ورغمًا عن ذلك
ماذا يمكن أن يحدث لو كانت ثمة يد، قدم،
مجرد خطوة، مجرد شعرة
نحو الظروف الطارئة

إذن أنت موجود، تأتى مباشرة من تلك اللحظة الماثلة؟
كانت للشباك عين واحدة، وأنت عبر هذه العين؟
لا أعرف الاندهاش، ولا أعرف الصمت أمام ما يحدث
فاصغ إلىّ ،
كيف تجعلنى دقات قلبك أسرع ؟!

* * *

القصيدة الرابعة:

فى حالة دهشة

لمَ يكون كل شىء لشخص واحد؟
هذا الشخص أم ذاك الآخر؟ وماذا يفعلون؟
فى اليوم الذى يدعونه الثلاثاء؟ أفى الدار وليس فى العُش؟
فى الجلد وليس قشور السمكة؟ فى الوجه لا فى ورقة الشجرة؟
لم حدث ذلك شخصيًا ولمرة واحدة؟
وبالتحديد فوق الأرض؟ عند النجمة الصغيرة؟
بعد كل تلك الحقب المتعاقبة من اللاوجود؟
ثمنًا لكل الأزمان، وثمنًا لكل النباتات الماثية؟
تحديدًا الآن؟ لحمًا ودمًا؟

ذاتها بذاتها.... ما الذى
ليس دانيًا ولا حتى بعيدًا مائة ميل عن مكاننا هذا؟
ليس بالأمس ولا منذ قرن من الزمان
أجلس وأنظر فى الزاوية المظلمة
هكذا كأنّ رأسًا تشرئب
إلى صراخ يصدر عن كلب ذى عينين محدقتين .

* * *

القصيدة الخامسة:

انطباع عن المسرح

السادس هو الفصل الأهم فى المأساة :
القيامة ومشاهد المعارك ،
تعديل البأروكات ، الأزياء الفخمة ،
نزع السكين من الصدر ،
حل المشنقة من الرقبة ،
الوقوف المنتظم فى صف واحد ما بين الأحياء
الوجوه للنظارة

التحيات زرافات ووحدانا :
الكف البيضاء فوق القلب الجريح ،
المنتحرة تضع القدم خلف القدم تحية ،
الميل بالرأس التى قُطعت منذ قليل

التحيات الثنائية:
الغاضب يمنح ذراعه للطيب،
الضحية تنظر بعشق فى أعين الجلاد ،
المتمرد بلا كراهية يتحرك جنبًا إلى جنب مع الطاغية
أولئك الذين يدوسون أحذيتهم الذهبية
ينثرون الحِكَم الأخلاقية من تحت استدارة قبعاتهم .
التهيؤ الثابت ، لبدء البداية من جديد .

فمجرد التفكير فى أنهم خلف الكواليس ينتظرون فى صبر ،
لا يخلعون الأزياء ،
لا يمسحون أصباغ الماكياج ،
كل هذا يثيرنى أكثر من كلمات مأساة

وفى حقيقة الأمر ، فالشىء السامى هو إسدال الستار
وذاك الذى يُرى من تحت حوافها فوق الخشبة :

حيث تلتقط الزهرة من الأرض، يدٌ مسرعة
حيث تلتقط الأخرى من هناك السيف المتداعى
عندئذ فقط تقوم تلك اليد الثالثة... الخفية
بمهمتها :
حيث تمسك بعنقى فى قوة .

* * *

القصيدة السادسة:

حب سعيد

حب سعيد. أيكون هذا عاديًا ،
أيكون هذا جديًا ، أيكون هذا مفيدًا ـ
ما الذى يمثله العالم فى مواجهة اثنين من البشر،
لا يريانه؟

متساميان، بل سبب،
اثنان من ملايين ، لكنهما موقنان
أن ما حدث كان ينبغى له أن يحدث ـ مقابل ماذا ؟ لا شئ .
النور يتساقط من اللامكان ـ
لمَ يتساقط على هذين، وليس على الآخرين ؟
أهذا يخجل العدالة ؟ أجل .
أهذا يهز تراكم المبادئ الحانية ،
يرمى من القمة بالرسالة الأخلاقية ؟ يهزها ويخلخلها .

فلتنظروا نحو هذين السعيدين :
لو أنهما تقنّعا حتى قليلا ،
مثّلا دور التعيسين ، مانحين الأصدقاء القوة!
فلتصغوا كيف يضحكان ـ بطريقة محرجة .
أىّ لغة يتحدثان ـ لقد فهمت ظاهرها .

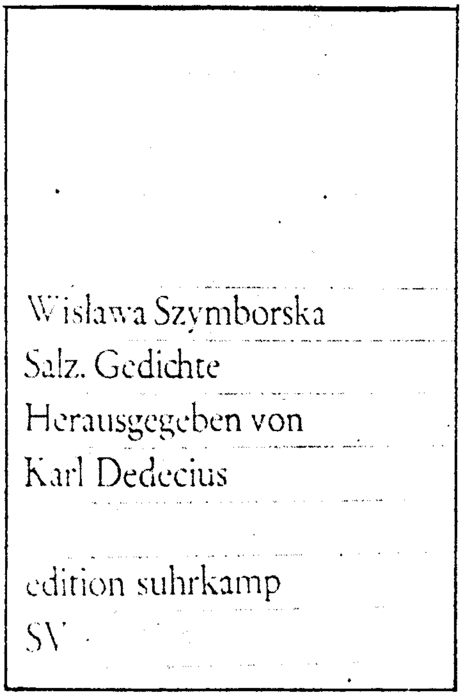
يصعب تخيل ما كان يمكن أن يحدث ،
لو أنهما أصبحا مثالاً يمكن احتذاؤه
ما الذى يُتوقع أن ينظر إليه الدين ، الشّعر
عن أىّ شىء تتذكر ما هو جدير بإيقافه.

حب سعيد. أهذا ضرورى؟
الأدب والتعقل يأمران بأن نصمت تجاههما
مثلما يتحدثون عن فضائح الأسر الأرستقراطية .

فالأطفال الرائعون يولدون دون مساعدة هذا الحب
فضلا عن أنه لم يشغل الأرض عن كثرة نسماتها
نادرًا ما يحدث هذا.

فهؤلاء البشر الذين لم يعانقوا هذا الحب السعيد
يؤكدون أن الحب السعيد لايوجد .
مع عقيدة كهذه سيتعلمون على نحو أسهل
كيف يحيون
وكيف يموتون !

* * *



Couverture de l'édition allemande des poésies de Wisława Szymborska

القصيدة السابعة:

الحياة بلا مقدمات

الحياة بلا مقدمات ،
مسرح بلا بروفات ،
جسد بلا مقاييس ،
رأس بلا أفكار ،
لا أعرف الدور الذى سأؤديه
أعرف فقط ، أنه دورى ، الذى لايتغير.

حول أىّ شىء ، تدور المسرحية ،
لابد لى من التنبؤ بذلك ، من خشبة المسرح .

إنه نسق مضلل لأحترم الحياة ،

فإيقاع الأحداث مملىّ علىّ، أتحمله بمشقة .
أرتجل ، ولكنَّ الارتجال يدفعنى إلى القىء .
أتعثر فى كل خطوة بأشياء مجهولة .
أسلوب وجودى، ينغمر فى محدوديته
بواعثى ما هى إلا مجرد هواية.
فالتردد الذى يفسرنى ، إنما هو أكثر تحقيرًا لى .
وهذه الحدود المتصالحة ، كم أشعر ببشاعتها .

فالكلمات لا تنسحب ، ولا الحركات ،
للنجوم غير المعدودة ؛
فالسمة مثل «المعطف» عندما تُحكَم أزراره فى مفترق الطريق
وهذه هى المحصلة المحزنة، لهذه المفاجأة .

لو أن يومًا واحدًا من أيام الأربعاء
لو أن يومًا واحدًا من أيام الأربعاء قمت
بتدريباتها مبكرًا ،
ولو أن يومًا واحدًا من أيام الخميس
تكرر مرة أخرى!
لكنّ يوم الجمعة يأتى ، من
كاتب سيناريو غير معروف
فهل هذا أمر طبيعى، إنى أسأل :
(بصوت مبحوح ،
إنهم حتى لم يمنحونى فرصة للنحنحة).
إنى أفكر بشكل ينقصه الإيمان ، التفكير
بأن هذا ليس إلا امتحانًا عابرا
موضوع فى فضاء فوضوى . كلا .
تقف فى داخل الديكورات ، وأرى كم هى قديمة .
لقد أدهشتنى الدقة فى صنع جميع قطع الإكسسوارات .
خشبة المسرح الدوار تتحرك منذ لحظات طويلة .
بجوار مصادر الإضاءة ، تلك ، تبقى هذه البقع السماوية .

آه ، ليس ثمة شك
فى أن هذا هو العرض الأول .
ومع كل ما أفعله ،
يتغير فىَّ شكل الذى فعلته من قبل.

* * *

القصيدة الثامنة:

كتابة السيرة الذاتية

ما الضرورى ؟
لابد من كتابة مذكرة ،
وتكون السيرة الذاتية ملحقة بها

ومهما كان العمر طويلاً
فعلى السيرة الذاتية أن تكون قصيرة.

الالتزام بالخلاصة وتصنيف الحقائق .
المناظر الطبيعية للبلدان ، عناوين
وتهتز الذكريات فى تواريخ ثابتة .

من مختلف قصص الحب لا تكتب سوى تلك التى انتهت بالزواج ،
ومن الأطفال لا يكتب إلا المولود

فالأهم هو من يعرفك أكثر من هذا الذى تعرفه .
أما الأسفار فلا تدون إلا تلك التى تكون خارج البلاد

التبعية لشىء ، ولكن دون لماذا
الاعتراف دون معرفة السبب
اكتب بالطريقة التى تؤكد أنك لم تتكلم مع نفسك طوال حياتك
أنك عبرت نفسك من بُعْد

أعبر صمت الكلب ، القطط والطيور ،
ذكريات الأمتعة الباقية، والأصدقاء، والأحلام.

أعنِ: الثمن دون القيمة.
والعنوان أكثر أهمية من المضمون .
فرقم الحذاء أهم من اتجاهه وإلى أين يسير .

فهذه الصور الفوتوغرافية مائلة
تحسب شكلها وطريقة تكوينها وليس
ما يُسمع عنها
ما حالك ؟
أزيز المكائن تمضغ الأوراق .

* * *



القصيدة التاسعة:

اتفاقية سرية مع الأموات

ما الحدود التى حلمت فيها بالأموات ؟
أفِىَ معظم الأحوال تفكر فيهم قبل النوم ؟
من الذى يلوح فى أفق حلمك بدايةً ؟
أهو دائمًا ذلك الشخص نفسه ؟
الاسم؟ اللقب؟ اسم المقبرة؟ تاريخ الوفاة ؟

أى التفاصيل يستحضرونها ؟
أهو التعارف القديم ؟ أهى صلات القربى ؟ الوطن ؟

أيتكلمون عن المكان القادمين منه؟
ومن يقف مِنْ خلفهم ؟
ومَنْ ذا الذىَ ـ فضلا عنك ـــ يحلم كذلك ؟

أوجوههم قريبة الشبه بصورهم الفوتوغرافية ؟
أأصبحوا أكثر سنًا تحت تأثير السنوات ؟
أهى وجوه ممتلئة ؟ بائسة ؟
قتلى ؟ أم أنهم استطاعوا تضميد جراحهم المثخنة؟
أيتذكرون دومًا من قتلهم ؟

ما الذى يحملونه فى أياديهم ـ صِفْ هذه الأشياء .
ما الذى يملكونه فى عيونهم ـ تهديد ؟ رجاء ؟ وما هو ؟
أتتحدثون فيما بينكم عن الطقس؟
عن الطيور ؟ عن الأزهار؟ عن الفراشات ؟

من ناحيتهم ألا توجد ثمة أسئلة محرجة ؟
وأنت ما إجاباتك عن أسئلتهم ؟
هل يصبح صمتك الظاهرى بديلا عن الإجابة ؟
وتغير ـ عن قصد ـ موضوع الأحلام ؟
فهل توقظه من أحلامه فى الوقت المناسب ؟!

* * *

القصيدة العاشرة:

الصورة الفوتوغرافية الأولى لهتلر

من هذا الطفل الذى يرتدى قميصه ؟
إنه الطفل «أدولف» ابن عائلة «هتلر» !
أسيكبر ويغدو دكتورا فى القانون ؟
أو مغنى «تينور» فى أوبرا ڤيينا ؟
من صاحب هذه اليد الصغيرة ؟ من صاحبها ؟ الأذن ، العين ، الأنف ؟
من صاحب هذه المعدة المترعة باللبن ؟ ما زلنا لا نعرف :
عامل طباعة ؛ تاجر ؛ قسيس ؟
إلى أىِّ مسار تتجه هذه الأقدام المضحكة ؟ إلى أين ؟
إلى البستان ؛ إلى المدرسة ؛ إلى المكتب ؛ إلى الزواج ؟
أيتزوجُ ابنَة رئيس الحى؟

«بوبو»، أيها الملاك ؛ فتات الخبز ، شعاع
عندما جاء إلى هذا العالم فى العام الماضى ،
لم تنقص العلامات فى الأرض ولا فى السماء :
الشمس الربيعية ، فى النوافذ زهور «البيلارجونيا»
موسيقى «صندوق الدنيا» تصدح فوق أرصفة الشوارع
نبوءة متفائلة فى وريقة وردية ،
وقعتْ قبل الميلاد بلحظة، عندما تنبأ الحلم للأم :
ترى الحمامة فى الحلم ـ وهو نبأ سار
تُمْسكُ به ـ سيأتى الضيف الذى انتظروه طويلا.
طرقات على الباب ، مَنْ هناك ؟ ـ قلب «أدولف» يدق الباب
«البيرون»، «الحفاضة»، مريلة، شُخْشيخه

أما الفتى الصغير، فينبغى أن تحمد الرب على سلامة صحته، وينبغى
طرق الخشب حتى لا يحسد

إنه قريب الشكل من والديه، من القط فى السلة،
قريب من الأطفال الآخرين بصورهم الفوتوغرافية فى ألبومات أخرى .

وبعد ، لن نبكى الآن فى هذه اللحظات ،
السيد المصور خلف ردائه الأسود
سيعلن: «استعد للتصوير
١ ـ ٢ ـ ٣ بستريك»

«أتيليه كرينجر» شارع جرابين، مدينة براونين،
و«براونين» ليست بمدينة كبرى ، بل هى مينة محترمة ،
ذات أصول عريقة ، وجيران موثوق بهم ،
رائحة الجاتوه ، والصابونة الداكنة
لا يسمع نباح الكلب ، وخطوات القدر .
أما مدرس التاريخ ، فيحلُ الياقة، ويتثاءب
حول كراسات التاريخ.

* * *

القصيدة الحادية عشرة:

ملابس

تخلع ، نخلع ، تخلعون
المعاطف ، السترات ، أطقم الثياب ، البلوزات
من الصوف ، القطن ، القطن الصناعى ،
الجونلات ، السراويل ، الجوارب ، الملابس الداخلية ،
توضع، تُعلَق، ترمى على
مساند الكراسى ، أجنحة البارافانات ؛
يقول الطبيب : حتى الآن ليس الأمر بخطير ،
رجاء ارتدى ملابسك، استرح، فلتسافر ،
تناول هذا الدواء ـ إذا تطلب الأمر ـ قبل النوم، بعد الأكل،
فلتزرنى بعد شهور ثلاثة ، بعد عام ، بعد عام ونصف ؛
أتدرك الآن ؟! اعتقدت أن الأمر خطير ، ونحن قد خفنا
وأنتم قد خفتم ، وهو قد ارتاب فى الأمر ؛
حان الوقت لشد الوثاق ، باليدين المرتعشتين ، والإغلاق
يشد وثاق ، يشبك، ينفتح ينغلق ، يطوق
الأحزمة ، الأزرار ، أربطة العنق ، الياقات
وتُشدُ من القفازات ، من الحقائب ، من الجيوب .
المطوية بشكل مهمل، فى نقط، فى خطوط، فى حواف على شكل زهور
على شكل مربعات الشال
ذاك الذى سيبقى ـ فجأة ـ عمرًا أطول.

* * *

القصيدة الثانية عشرة:

حول الموت ولكن بلا مبالغة

لا يعرف الهذر
ولا النجوم ، ولا الجسور ،
ولا غزل المنسوجات
ولا التنقيب فى المناجم ، ولا زراعة الحقول
ولا بناء السفن ، وطهى الحلويات .

إن كلماتنا حول خطط الغد
يقتحم الموت نهايات مقاطع هذه الكلمات
حيث لا يتحدث عن موضوعنا

إنه حتى لا يعرف
ما تنهض عليه مهنته :
فليس هو بقادر على حفر حفرة ،
ولا صنع نعش
وليس فى وسعه تنظيف المكان بعد إتمام الحدث

صار مشغولا بفعل القتل ،
ينسى القيام بذلك على نحو متقن،
يقترفه بلا نظام ولا مهارة .
كأن الموت يتعلم ـ فى كل منا درسه الأول

يصل إلى ذروة الانتصارات
وكثير من الانكسارات
أهدافه غيرصائبة ،
ومحاولاته يقام بها من جديد !

أحيانًا تضيع قواه ،
ليس بإمكانه أن يصيب ذبابة فى الهواء
ولا دودة واحدة
يخسر السباق معها عندما يسير على طريقته .

هذه النباتات الدرنية والبقوليات ،

قرون الاستشعار ، الزعانف ،
الكائنات ذوات القصبة الهوائية .
ريش الطيور المستفزة لجذب إناثها ،
وجلود الحيوانات الشتوية الجديدة

يشهد كل هذا على تأجيله
لعمله البطيء .
فالرغبة الشريرة لا تكفى
وحتى مساندته له فى الحروب والانقلابات ،
مازالت ضئيلة إلى وقتنا هذا

فالقلوب تطرق البيض من داخله
تنبت الأعمدة الفقرية للرضّع
ومن الحبوب تزدهر الوريقتان الأوليان
بل غالبًا ما ترفع منها أشجار سامقة فى الأفق .

من الذى يعلن أن الموت أقوى الأقوياء ،
أنتَ نفسك دليل حى ،
على أنه ليس كذلك .

ليس ثمة حياة كهذه
يمكن أتكون ـ ولو للحظة ـ قابلة الموت .

فالموت
دائمًا ما يأتى بهذه اللحظة السالفة متأخرًا
عبثًا يمسك على نحو عنيف بمقبض اليد
لباب غير مرئى .
فمنْ أدرك هذه اللحظات.. أدرك
أنَّ الموت ليس بقادر أبدًا على اختطافها .



آفاق نقدية

مدخل إلى قصيدة النثر

١- من النثر الشعرى إلى قصيدة النثر

سوزان برنار*

النثر الشعرى وقصيدة النثر مجالان أدبيان متمايزان، لكنهما - رغم هذا - متماسان، ففيهما تتبدى الرغبة نفسها فى التحرر، واللجوء نفسه إلى طاقات جديدة للغة. فكيف تم العبور - فيما بين القرن الثامن عشر والقرن العشرين - من النثر الشعرى، الذى كان لا يزال غير عضوى، إلى «قصيدة النثر» التى اعتُبرت نمطًا أدبيًا حقيقيًا؟ أعتقد أنه لا غنى - فيما أعتقد - عن الإشارة إلى ذلك هنا.

* المقال ترجمة للمقدمة التاريخية "Aperçu Historique" من كتاب Le Poème en Prose avant Baudelaire: Suzanne Bernard,Le Poème En Prose De Baudelaire Jusqu'a nos Jours. Libraire Nizet,Paris وننشر فى هذا العدد الجزء الأول من المقال بعنوان: من النثر الشعرى إلى قصيدة النثر على أن نواصل فى العدد القادم نشر الجزء الثانى. ترجمة راوية صادق: فنانة تشكيلية ومترجمة. تقوم حاليا بإنجاز الترجمة العربية الكاملة للكتاب. وراجع الترجمة الشاعر رفعت سلام.

والواقع أن قصيدة النثر لم تتفتح - فجأة - فى حديقة الأدب الفرنسى، فقد احتاجت - فى ذلك - إلى تربة ملائمة، أعنى إلى أذهان تؤرقها - بشكل واع تقريبا - الرغبة فى العثور على شكل جديد للشعر؛ كما احتاجت - أيضًا - إلى الفكرة الخصبة القائلة بأن النثر قابل للشعر. إنه النثر الشعرى، أول مظهر للتمرد ضد القواعد القائمة والطغيان الشكلى الذى مهد لمجئ قصيدة النثر. فعبر المجادلات التى نشأت بصدده، تدعمت فكرة الانفصال الضرورى بين الشعر و النظم. ويمكن القول إن القرن الثامن عشر قد مكن - ببطء، وعبر عدة محاولات - من اكتساب المبادئ الأساسية لقصيدة النثر (الاختصار، الإيجاز، كثافة التأثير، والوحدة العضوية)؛ وبذلك سننتقل من النثر الشعرى، الذى لا يزال نثرًا، إلى قصيدة النثر، التى هى - قبل كل شئ - «قصيدة». وسياق هذا التحول معقد، وما نميزه من مسطحات واضحة أقل مما نميزه من تيارات واتجاهات عامة، تختلط وتتقاطع، وتنفصل هنا لتتلاقى فى مكان آخر. لذا، فإننى أود الإشارة -

على الأقل - إلى هذه التيارات الرئيسية التى انجذبت من الشعر - أكثر فأكثر - فى اتجاه النثر.

فلم تكن مسألة «شعر نثرى» مطروحة حتى القرن الثامن عشر، حيث كان بديهيا أن الشاعر - بحكم تعريفه - هو من يكتب الشعر المنظوم. فالقافية والبحر كانا ضروريين لشعرٍ لاتزال فكرته ترتبط - طبقًا لأصوله (شعر «غنائى») - بأصول الغناء الموزون. ولابد أن نذكر - هنا - أهمية العلاقة بين الموسيقى والشعر.

الأبيات هى أطفال القيثارة
ولابد من غنائها لا قولها

كما قال «لاموت»، وكان يعتقده أغلب الناس. فالشعر قرين الموسيقى، الذى ارتبط بالموسيقى طوال قرون، فخضع - طوال هذه المدة - إلى عبودية الإيقاع الموسيقى. ففى الأشعار المغناة، كانت نبرة الصوت أو العلامة النحوية (التى تتضح فى نهاية كلمة أو مجموعة كلمات) تختفى لصالح النبرة الموسيقية: فقد «غنّت» العصور الوسطى كلها الأبيات بالتوقف عند نهاية الشطرة، وعند القافية فحسب، رغم كافة العناصر المنطقية أو الانفعالية، وذلك إلى حد افتقار هذه الأبيات لعلامات الترقيم. ويوضح كتاب «جـ . لرت» الجديد هذا المفهوم تماماً[١].

وقد استمر هذا الإنشاد «العددى» الصرف حتى عندما وجد الشعر نفسه وقد انفصل عن الموسيقى. ويعلم الجميع أية جهود اضطر راسين وموليير إلى بذلها لإدخال مزيد من التنويعات فى إلقاء الشعر[٢]. وسيكون أفول هذا «الغناء الرتيب» فى الإنشاد - الذى سيتحسر عليه فولتير[٣] - أول طعنة لمبدأ التماثل الإيقاعى، ولـ «الشكل المريح» المتمثل - شعريًا - فى البناء الثنائى للوزن السكندرى[٤]. وهكذا، فعندما أكد راسين إلى شامسليه - بتغيير مفاجئ فى النبرة - على الوقفة غير المنتظمة (بعد التفعيلة الرابعة) للبيت الذى يقوله ميثريدات:

لقد تحاببنا.. أيها السيد، كم تنقلب سحنتكم[٥]!

يمكن القول إن تاريخ الشعر الفرنسى سيصبح - منذ ذلك الحين - تاريخ استعادة بطيئة للمعنى على حساب الصوت، وللجملة على حساب الوزن. وسيتزايد - بهذا المعنى - اقتراب الشعر من النثر. وكان أن ظلت هذه القطيعة مع الإيقاع المنتظم تتفاقم - على نحو ما أوضح «د. مورنيه» حتى نهاية القرن الثامن عشر[٦]؛ وسترى «لاهارب» يعلن سخطه على «روشير» الذى - بحجة تنويع انسجام الأبيات - يقوضها، «فيهبط بها إلى أشكال النثر، بإسقاط الإيقاع عنها، وهو ميزتها»[٧]. ولن نؤكد كثيراً أهمية هذا التحول الذى يقول عنه «لوت» إنه «لن يكون له مثيل إلا فى تحولات الرومانتيكية»[٨]. فهل كان يمكن لتحرر الشعر (الذى يمكن أن نرى مظهراً آخر له فى الأشعار المسماة «حرة» لدى لافونتين وموليير) أن يمضى - عندئذ - إلى أبعد من ذلك؟ ربما لم يتم البحث عن أشكال تحرر أخرى، لكن القوى المحافظة، والميل إلى النظام، والمعمار التماثلى الجميل، كانوا لا يزالون فى حالة قوة بالغة، فى عصر لويس الرابع عشر؛ وينبغى انتظار الرومانتيكية كى نرى - حقًا - «تفكيك» البحر السكندرى، ربما - أيضاً - لعدم وجود شاعر كبير قادر على زعزعة طغيان «القواعد»[٩]. وعندما ستدّعى موجة حداثية - خلال «الشجار» الشهير - أنها تكنس الشعر الكلاسيكى، فإنها ستهدف إلى أن تحل النثر (النثر الشعرى) محله.

وثمة واقعة جديرة بالملاحظة: ففى كل العصور التى ظهرت فيها العقول الاستقلالية فى الأدب (كانعكاس لاتجاه أكثر عمومية فى مبدأ السلطة، ومن أجل تحرير الفرد)، نرى الشعر يتراوح بين طريقين مختلفين فى اتجاهه نحو الحرية: تحرير الشعر الذى تخلص من قيود العروض والأوزان، والتخلى النهائى عن النُظم لصالح الشعر النثرى. تطوير، أو ثورة. ولسوف ندرك «زمن» التردد نفسه بين الشعر المتحرر والشعر النثرى، فى كل مراحل التحرر التدريجى للأشكال الشعرية: الرومانتيكية، الرمزية، السيريالية. وتشكل هذه العهود «نهايات قصوى» فى منحنى يمكن أن يمثل كثافة إنتاج قصيدة النثر. وعلى أية حال، فقصيدة النثر تجد نفسها - كل مرة - مهجورة فى النهاية، ويهبط المنحنى من جديد، ما إن يصبح معتاداً ذلك التطور الذى يمنح الشعر مزيداً من الحرية، بما يجعله يقترب من النثر - وصولاً إلى نقطة النهاية المعاصرة - حيث نرى الشكلين، الشعر والنثر، يتواجدان معًا، وأحيانًا ما يمتزجان.

لقد شهدنا المرحلة الأولى فى طريق تحرير الشعر، ولنا أن نُلحق بها بضع تجارب غريبة لأشعار غير مقفاة، وذات أطوال متنوعة، بحيث تبدو - الآن - كحدس خجول لـ «الشعر الحر» الرمزى، لكنها كان من المقرر أن تظل فى وضعية المحاولات المعزولة[10]. وبقى لنا أن نرى كيف تقود روح التحرر نفسها - فى العصر نفسه - إلى البحث فى النثر، عن صيغة لشعر بلا قافية ولا وزن. والواقع أن كل شئ يتواكب: العقلية «الحديثة»، ورد الفعل ضد القواعد، وتأثير الترجمات، وتحرير اللغة، وأيضًا ضعف الشعر العروضى فى القرن الثامن عشر، وذلك ليمهد لقدوم هذا النوع الأدبى، الأكثر حرية، والأكثر مرونة، والأكثر حداثة، والذى لن يكون سوى قصيدة النثر.

تليماك وهجمة الحديثين

فى العصر الذى ظهرت فيه «تليماك»، منح «بوالو» و «الأب دى بو»[11]- أيضًا - اسم «قصيدة النثر» للروايات:

... هناك أنواع من الشعر لم يتخطانا فيها اللاتينيون، بل لم يعرفوها أبدًا، مثل تلك القصائد - على سبيل المثال - التى نسميها روايات.

ذلك ما يقوله «دى بو» فى «خطاب إلى بيرو» عام ١٧٠٠. ورغم ذلك، فعلينا ملاحظة أنه يعتبر رواية النثر «نوعًا من الشعر». وأعتقد أنه انطلاقًا من «تليماك» - بالتحديد - توجهت الرواية، عمدًا، نحو الشعر؛ وهو زعم اعترف به «فنيلون» الذى يعتبر مؤلفه - الذى قدمه الناشر باعتباره تكملةً لأنشودة الأوديسة (الرابعة) - كـ «سرد خرافى فى شكل قصيدة بطولية، مثلما فى قصائد هومير وفرجيل»[12]. هذه الرغبة الواعية فى بث الشعر فى النثر كانت - فى بدئها - خميرة ثورية، وفهمها «الحديثون» باعتبارها كذلك - حقًا - خلال الـ «مشاجرة» الشهيرة، ورفعوا «تليماك» كأنها راية الثورة، واندفعوا - بقيادة «هودار دى لاموت»[13] المتحمس - للهجوم على قلعة-القافية، المنيعة حتى هذه اللحظة. وقدم «فنيلون» - بنفسه - المعونة العسكرية، بطريقة فعالة، عندما قام - فى «خطاب إلى الأكاديمية» (١٧١٤) - بالفصل بين الشعر والنظم[14]، وعندما تكفل بقضية القافية:

إن نظمنا للشعر - إن لم أكن مخطئًا - يفقد أكثر مما يكسب من القافية، إنه يفقد الكثير من التنوع، والسلاسة، والانسجام[15].

وعبثًا حاول حزب الكلاسيكيين المعارضة، والتذرع بالتمييز المقدس بين الأنواع، والإعلان - بقلم «الأب ديفونتين»[16]:

إنها لإساءة استخدام للمصطلحات، وتخلٍّ عن الأفكار الواضحة والجلية، أن نمنح اسم الشعر - جديًا - إلى النثر الشعرى، على نحو ما حدث مع «تليماك».

لم يكن قد حدث شئ من ذلك. فقد أعلن الكُتّاب - بحماسٍ غامر - أنهم تخلصوا من «عبودية نظم الشعر» كما قال الحديثون[17]، واندفعوا فى إثر «فنيلون» ليكتبوا أشعارًا ملحميةً نثرية: سنجد قائمةً بها، مع التعليق عليها، فى أطروحة «ا . شيريل»[18].

وبدا من الممكن كسب المعركة - مقدمًا - ضد نظم الشعر، فى قرن كان الشعراء «الكبار» يدعون «روسو» و «لى فران دى بومبينيون» و «لوبران»، وحيث كان الشعر الفرنسى أسير إطار القواعد الضيقة، وقد تيبس من جراء نزوعه إلى التجريد، وافتقر من تعلقه الشديد باللغة «السامية»، ولم يعد إلا شبحًا بلا لون. والمؤسف أن النثر الشعرى استعار من الشعر - على وجه التحديد - كل ما يملك من الأنماط الاصطلاحية والأكثر زيفًا، من أجل شن الحرب عليه: الأسلوب المتسامى، والتوريات الأنيقة، والكليشيهات الفخيمة. والنتيجة: سيل من الإنتاج الغث مثل «جوزيف، قصيدة من تسعة أناشيد» من تأليف «بيتوبيه» (١٧٦٧)، و «أنكا Incas» التى قام «مورمونتيل» «بضبط وزن نثرها الهادئ فى أبيات ومقاطع شعرية»[19] (١٧٧٧)، أو العمل الشهير لـ «الأب دى ريراك»: «ترتيلة إلى الشمس» (١٧٧٧)، ضمن أعمال أخرى كثيرة. وندرك لماذا يعلن السويسرى «ديشرنى» باستياء - بعد أن استوعب «ترتيلة إلى الشمس، جوزيف والكون، قصيدة نثرية» - أنه «إذا ما كان الهذيان الشعرى يمكن الكشف عنه فى القصائد المزعومة، فإنه لهذيان ثلجى»[20]! وإذ هرب «فنيلون» إلى الطبيعى،

والتنوع، والإيقاع السلس والمضبوط، وما أسماه بـ «الجليل العادى»[٢١]، وقع منافسوه فريسة الخطابة والاستسهال؛ فلم يدركوا أنه لا يكفى - لإبداع أعمال شعرية - إلصاق الزخارف المصطنعة على النثر.

وترجع أهمية هذه المحاولات - مع ذلك - إلى أنها تظهر الفصل الذى حدث، فى القرن الثامن عشر، بين الشعر والنظم: فقد أصبحت الأذهان والآذان مهيأةً - من الآن فصاعداً - للبحث عن المتعة الشعرية فى مكان آخر غير الشعر المنظوم. ومع ذلك، فالترجمات - على نحو خاص - هى التى جعلت فكرة «شعر نثرى» مألوفةً للجمهور.

تأثير الترجمات

عندما أراد «الأب بريفو» إثبات عدم ضرورية القافية للشعر، قدم - برهاناً على ذلك - «نجاح عدد من الترجمات إلى النثر الشعرى، التى نقلت إلى لغتنا - دون مساعدة القافية - كل جماليات الشعر الأجنبى»، وأوضح أن «ترجمة الأب سانادون لقصائد «هوراس» الغنائية، وترجمة ميرابو لقصائد «تاس»، وترجمة سانت مور لقصائد «ميلتون»، يمكن اعتبارها قصائد فرنسية غير مقفاة»، «فهذه القصائد موزونة، رغم أن هذا الوزن غير منتظم»[٢٢]. وهى ملاحظة ذات أهمية كبرى: فنحن نلمس هنا - فى الواقع - واحدةً من أهم النقاط الأساسية لعملية «تفكيك النظم» عن الشعر. فقد بحث جمهور القرن الثامن عشر - فى هذه الترجمات - عن إرضاء الطموحات الشعرية التى لم تجد ما يشبعه فى التمارين الشكلية الخالصة لناظمى الشعر، ومارس الكتاب الفرنسيون - عبر الترجمات - المحاولات الأولى فى «قصائد النثر» المختلفة عن الرواية والقصيدة الملحمية.

لقد أظهرت الترجمة تلك الحقيقة (الجديدة آنذاك)، التى تكمن فى أن القافية والوزن ليسا كل شئ فى القصيدة، وأن اختيار الموضوع والغنائية والصور وبناء القصيدة - وما سيسميه «بو» بـ «وحدة الانطباع» - هى، كلها، عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الغامضة. وبالقطع، فلا يحتاج الأمر إلى تأكيد حقيقة أن الشكل - فى القصيدة - ليس أمراً ثانوياً، بل هو رئيسى. ولكن، ألا نبالغ كثيراً - رغم هذا - عندما نرجع كل شئ إلى الخصيصة الشكلية للكلمات والأصوات؟ وهل صحيح أن القصيدة لا تستطيع - فى جميع الحالات - أن «ترتدى ثوب النثر دون أن تموت»، حسب نظرية «فاليرى»[٢٣]؟ (وهو ما سيحكم على الغالبية العظمى من الناس بألا يتعرفوا - أبداً - على شعر «إيدًا Eddas» أو التوراة). ألا يمكن أن نؤيد - على النقيض من ذلك - ومثلما فعل «ر. شواب» ببراعة أن «وراء ترجمة الشعر، ثمة شعرية الترجمة»[٢٤]؟ إنه الإحساس بالانحراف، والاغتراب، وحتى بتنافر شكلٍ ما يستخلص من «استدارة الأشكال المنظومة شعراً»، ليصبح - بذلك - أكثر توتراً وحيوية: فثمة العديد من العناصر الشعرية التى تفسر نجاح «الترجمات الشعرية المستعارة»، التى تبدت خلالها قصيدة النثر - فيما بين عام ١٧٨٠ وعام ١٨٢٠ - قريحة شعريةً بالغة الخصوبة، مع ذلك، إلى حد استغلالها، من «مريميه» إلى «ب. لويس» و «فيكتور سيجالان».

وعلى أية حال، فإنها لحقيقة أظهرت كل دلالاتها ترجمات النثر فى القرن الثامن عشر: فقد كان هناك الكثير من الشعر الحقيقى فى «إيدًا Eddas»* و «أوسيان Ossian»**، ولدى «يونغ Young»*** حتى رغم ترجمتهم إلى النثر الفرنسى، أكثر مما كان موجوداً بكل «قصائد» كتّاب القافية الفرنسيين آنذاك. ولهذا، فسأنحى جانبًا الترجمات النثرية الكثيرة التى قام بها فى هذا العصر - مؤلفون قدامى؛ فعلاوةً على أسلوبها الردئ، فى كثير من الأحيان، وصياغتها الموغلة فى التقليدية[٢٥]، فهى تمثل مظهراً أقل دلالة على الاتجاهات الجديدة فى النثر.

ويسترعى الانتباه النجاح الكبير لترجمات المؤلفين الأجانب طوال النصف الثانى كله من هذا القرن: أولا

---

* إيدًا Eddas: ديوان شعرى للتقاليد الأسطورية والخرافية للشعوب الاسكندينافية القديمة.

** أوسيان Ossian: مقتطفات من الشعر القديم، جمعت من مرتفعات سكوتلندا، وترجمت إلى اللغة الغالبة gaelic، و «الإرسية Erse» فى القرن الثالث.

*** يونغ Young: إدوارد يونغ، شاعر بريطانى (١٦٨٣ - ١٧٦٥) كتب «الليالى» فى شعر غير مقفى (١٧٤٢)، مستوحًى من وفاة زوجته وابنته. (المترجمة).

ترجمة «مالليه» (عام ١٧٥٦) للحكايات الخرافية والقصائد الغنائية المستمدة من «إيدا» الاسكنديناڤية (وبشكل خاص «أنشودة رينيه الشهيرة»[٢٦]، التي اختصرها «مالليه» إلى عشرة مقاطع بدلاً من تسعة وعشرين، وسوف يستعيدها الكونت «تريسان» ويختصرها من جديد (أبريل ١٧٧٠) في «مكتبة الروايات العالمية»، قبل أن تمد «شاتوبريان» بمادة قصيدته الشهيرة «بردى الأحرار Bardit des Francs» في «الشهداء Martyrs»). وسيلي ذلك ترجمة «تورجو» لـ «أوسيان» عام ١٧٦٠، وترجمة «هوبير» و«تورجو» لـ «جيسنير Gessner» عام ١٧٦٢، وترجمة «لي تورنير» لـ «يونج» عام ١٧٦٩[٢٧]. وقد كتبت جميع هذه الترجمات نثراً، ولم تأت الترجمات ـ أو بالأحرى المحاكاة ـ في شكل منظوم إلا فيما بعد.

وكثيراً ما دار الحديث حول تأثير هذه الترجمات على الحساسية الفرنسية، وعلى تشكيل ما يسميه «فان تيجيم» بـ «مفهوم الشعر الحقيقي»[٢٨]. وكرد فعل على الهزال والزخرفية والخطابية ـ الذين عاثوا فساداً في أشعار العصر ـ تم الهجوم على هذه النصوص، التي ساد الاعتقاد بالعثور فيها على القصيدة البدائية، والمشاعر العارمة والتلقائية. أما «إيدا» وأناشيد «أوسيان» ـ التي اعتبرت، عن خطأ، أغنياتٍ وحشيةً وبدائية[٢٩] ـ فقد أعادت إلى الشعراء الفرنسيين حب الطبيعة والطبيعي.

لكن هذه الترجمات لعبت ـ في الوقت نفسه ـ دوراً فعالاً في تجديد النثر الفرنسي، وهو ما أريد التأكيد عليه. وكان على «قصيدة النثر» أن تتوفر على اتجاه حاسم.

والملحوظة الأولى ـ وهي لا تخلو من الأهمية ـ أن أشهر المؤلفين الذين تم ترجمتهم آنئذ قد كتبوا نصوصهم الأصلية في نثر إيقاعي، (وهي حالة ماكفرسون وجيسنير)، أو في «أشعار غير مقفاة» (مثل يونج)[٣٠]. كان المترجم مدعواً ـ إذن ـ للبحث، من جانبه، إخلاصاً لنموذجه، عن شكل آخر غير الشعر التقليدي، وآخر غير النثر البسيط[٣١]، وهي دعوة تمثل إغراءً لا يقاوم عندما يكون اسم المترجم «تورجو».

كان «تورجو»، الذي سبق أن ترجم «فرجيل» في «شعر موزون»، يهتم ـ في الواقع، وبشكل خاص ـ بمسائل الشكل، وقد كرس دراسة مستفيضة لموضوع «النثر الموزون» عند «جيسنير»[٣٢]، وحاول الحفاظ على هذا «الوزن» في ترجمته لـ «غزليات Idylles» التي ظهرت عام ١٧٦٢ باسم «هوبير»[٣٣]. لكنه ـ في ترجمته لـ «أوسيان»، واعتباراً من عام ١٧٦٠ بشكل خاص ـ نجح في العثور على إيقاع العمل الأصلي.

وكانت المهمة ـ هنا ـ أسهل. فالإيقاع المتسارع والمتقطع لـ «ماكفرسون» يمكن المحافظة عليه بالفرنسية. فالسياقات المتنافرة، والتعاكسات inversions، والجناس والتقطيع المتعدد ـ أي كل ما كان الشعر غير قادر، تقريباً، على المحافظة عليه ـ استطاع النثر، على النقيض، ترجمته بإخلاص كاف. ومن المدهش أن نكتشف أن «تورجو» و«سوار» ـ أول من ترجم «أوسيان»[٣٤] ـ قد نجحا، رغم الصعوبات التي تسببت فيها لغة عصرهما، في أن يقدما فكرةً صائبةً، إلى حدٍّ ما، عن الإيقاع اللاهث والمتقد لماكفرسون. ولنْ أذكر سوى مثال واحد، وهو مقطع «أناشيد سيلما» الشهير، المتعلق بموت «أريندال» وأخته «دورا» (ترجمة «سوار» عام ١٧٦١، في «جورنال إترانجيه»):

ترجمة النص الأصلي	ترجمة الترجمة الفرنسية
انهضي، يا رياح الخريف، انهضي، وهبي على المرج! ويا سيول الجبال، اهدري! واهدري يا عواصف في أحراش البلوط! ولتمض أيها القمر عبر الغيوم المتكسرة! اكشف عن وجهك الشاحب، بين حينٍ وحينٍ! ذكّرني بالليلة التي هوى فيها أطفالي جميعًا، عندما هوى أريندال القوى، عندما هوت دورا الجميلة!	انهضي يا رياح الخريف! واعصفي فوق المروج المعتمة! أزبدي يا سيول الغابة! واهدري يا أعاصير فوق قمم أشجار البلوط! ولتسافر أيها القمر عبر الغيوم الممزقة! اكشف عن وجهك الشاحب، بين حين وحين! ذكّرني بالليلة الرهيبة التي قضى فيها أطفالي، حين هوى أريندال القوى، وانطفأت دورا الغالية!

ولا شك أن الترجمة لم تحتفظ لا بالتكرار «انهضى - انهــــضى» و «هوى - هوى» و «اهدرى - اهدرى»، ولا بالجناس الصوتى لبدايات (حروف متحركة خفيضة وحروف ساكنة صاخبة: (-groves, oaks, walk, through, brok en)؛ ولم يقاوم «سوار» رغبته فى إضافة بعض الصفات: مروج معتمة، ليلة رهيبة، التى - رغم هذا - تتميز بالدقة، وتحافظ على السرعة اللاهثة، وعلى أساليب النص الإنجليزى التعجبية. ونستطيع أن نتصور أن صيغ الأمر العنيفة هذه، التى تتدفق بعنف، والاستدعاء الدرامى لمشهد وحشى يتناغم مع عاصفة المشاعر، قد بدت جديدةً على قراء نثر «فنيلون» المنســـاب والناعم. وســـيـــقـــرأ «ويرذر» هذا المقطع إلى «شارلوت»[٣٥]، وسيأتى على ذكره «شاتوبريان».

ومن الواضح أن أسلوبًا كهذا (ساد الاعتقاد بالعثور فيه على التدفق الوحشى لشعر بدائى) كان على النقيض من الأسلوب السلس، المنمق، المزدهر فى هذا العصـر. وقد أبرز «فان تيجيم» ذلك جيداً:

> لقد قدم نثر مترجمى «أوسيان» الأوائل - بشكل عـام - الصـرح الأهم، الذى يمكن وضـعـه كنقـيض للشكل الشـعرى الذى يبحثـون عن تجاوزه بوعى أو بغير وعى، فهو - بإيقاعه المتنافر، وأسلوبه الجديد، والجرئ، وتفككه - يتناقض، تمامًا، مع نظم الشعر المصقول، ورشاقة الأسلوب المضبوطة، وانتظام التكوين[٣٦].

والواقع أن هذه الترجمات لا تتناقض - فحسب - مع نظم الشعر، بل مع «النثر الشعرى» للعصر؛ فيكفى أن نقارنها بالفـتـرات المتكلفـة لمقلدى «فنيلون». ويمكننا القـول إن ترجمات «تورجو» و«سوار» ذات أهمية تاريخية، وذلك فى سياق تطور النثر الشعرى، أكثر من ترجمة «لى تورنور» لـ «أوسيان» عام ١٧٧٧.

ومع ذلك، فيمكننا أن نتساءل عما إذا لم يكن مفيداً - بالنسبة إلى المترجمين الأوائل - أنهم لم يتناولوا مجمل «الأعمال الكاملة» لـ «أوسيان» (فينجال: ستة أناشيد، تينورا: ثمانية أناشيد، مصحوبة بعشرين قصيدة أقل طولا)، وإنما اكتفوا بترجمة ستة عشر مقطعًا، هى التى نشرها - أولاً - «ماكفرسون»، على ما يلاحظ «فان تيجيم»:

> إن طراز «أوسيـان» لا يُحتـمـل، إطلاقـًا، إلا فى القصائد القصيرة شديدة البساطة، التى تكاد تخلو من الأحداث، والموزونة بصرامة. إنه طراز تجارب «ماكفرسون» الأولى.[٣٧]

وسيتخلى هذا المفـهوم - نتيجةً لذلك - عن مكانه لـ «مفـهوم متكلف للملحمة على غرار الـ «فينجال». ولكن عندمـا نشـرت «فـينجـال Fingal» فـى سـتـة أنـاشـيـد لماكـفـرسـون فى إنجلتـرا (عـام ١٧٦١)، وفى فرنسـا (عام ١٧٦٢)، لم يتـرجـم «سـوار» الـ «فـينجـال»، وفـضـل نشـر بعض الست عشـرة قـصـيـدة الأقـصـر، المصـاحبـة[٣٨]، فى جورنال إترانجيه. وأخيرًا، فإن هذه القصائد الغنائية القصيرة - التى نشرت فى (جورنال إترانجيه) - هى التى عرَّفت القارئ بمؤلنات «ماكفرسون»، فى مظهرها الأكثر تأثيرًا، والأكثر توفيقـًا؛ وهى التى لاتزال - حتى اليوم - تثير فينا الانفعال الشعرى، فى حين أن النصوص الملحمية الكبرى، بفصولها المعقدة، وإسهابها المضجر، تبدو مثل الجزء الميت من العمل.

وذلك ما يقودنا إلى ملحوظة ثانية: إن التفوق الشعرى لهذه المقطوعات القصيرة والموزونة جيداً - التى كان حضور الغنائية فـيـهـا أقوى من الحدث، والاسـتـدعـاءات أكـثـر من الوصـف - كـان من البداهة إلى حد أنها لم تنل بعمق من مفـهوم القصيدة الملحمية الكبرى، العاجزة - بسبب طولها نفسـه - عن المحافظة على الوحدة والكثافة الشعريتين: «هومير الطيب، عندما كنت نائمًا».* والجدير بالملاحظة أن «ماليه» - وهو يترجم أشعار «إيدا» نثرًا - كان يختصرها عمومًا، وكان «لو تورنور» - فى تعديله (إلى أقصى حدٍّ، ربما) من «ليالى «يونغ»، يقدمها للقارئ الفرنسى بطريقة أكثر تقطيعًا، حيث

---

* باللاتينية فى الأصل.

كل «ليلة» إنجليزية تزوده بعدة «ليالٍ» فرنسية. وحتى خلال ترجمتهما للنصوص الملحمية، كان «تورجو» و«سوار» يحذفان الاستطرادات والأجزاء السردية، ولم يحتفظا إلا بالمقاطع الغنائية القصيرة أو حادة الدرامية، ليشكلا منها كُلاً، ووحدةً إيحائية[٣٩]. هذا الاختصار في التكوين، لا في الأسلوب وحده، هو الذى جعل هذه الترجمات تختلف - جذريًا - عن الـ «روايات» و الـ «ملاحم» المكتوبة بالنثر الشعرى، التى لا تنتهى غالبًا، والمستفيضة دائمًا. وقد قال «سوار» عن «شكوى كولما»[٤٠]:

> من الصعب العثور - فى أية قصيدة - على لوحة مؤثرة إلى هذا الحد، تنحصر فى مثل هذا الحيز الصغير، وتكون حركاتها أكثر تنوعًا، وأكثر سرعة: إنها دراما كاملة.

ولم يكن عبثًا - بالتأكيد - بالنسبة إلى المؤلفين الفرنسيين، أن يتعلموا السيطرة على دراما كاملة فى الحيز الضيق لبضع صفحات، وأن يركّزوا - على نحو كاف - نصًا ما ليحافظوا على الوحدة والكثافة الشعريتين. والواقع أن أولى محاولات قصيدة النثر القيمة إنما ستخرج - فيما بعد - من «أوسيان»: إنها الترجمات المستعارة لكل من «بارنى» و «شاتوبريان» و «أوجين هوجو». و«ميرميه»، مؤلف «جوزلا Guzla»، ألن يصبح - هو أيضًا - من المعجبين بـ «أوسيان»؟[٤١].

وسيقال كيف يحدث أن يمارِس تأثير «أوسيان» بـ «أثر رجعى»، فى حين أن نهاية القرن الثامن عشر قد شهدت تضاعف «الغزليات "Idylles"» النثرية، محاكاةً لجيسنير؟[٤٢] ذلك - تحديدًا - لأن تطور اللغة الشعرية - الذى بدأته ترجمات «أوسيان» - كان عليه أن يتحدد بدقة، أولاً، وأن يرتكز على حركة تحرر ثقافى أوسع، وعلى عودة إلى الغنائية. وإذا ما كان النثر قد بدأ يصبح أداةً شعرية، فما كان لساعة قصيدة النثر أن تدق إلا عندما تشترك معها القوى الجديدة تمامًا، والبالغة التعقيد.

تحرير اللغة والتجديد الشعرى

فيما قبل الرومانتيكية

حتى عام ١٧٦٠، كان هناك نمطان من النثر: النثر الخطابى، «الغزير» الموروث من القرن السابع عشر، الذى طمع - بعد «تليماك» - فى أن يصبح نثرًا «شعريًا»، من خلال إثراء نفسه بالنعوت، والتوريات، والصياغات المتجانسة. والنثر الوجيز الرخيم أبدًا والذهنى تمامًا، النثر الخالص فى النهاية[٤٣]، نثر «فولتير» و«مونتسكيو». ومع «ديدرو و«روسو»، سيشهد القرن الثامن عشر ميلاد «لغة العاطفة»[٤٤].

وبالنسبة إلى «ديدرو» (المترجم المتحمس - هو أيضًا - لمقاطع «أوسيان» الغنائية الأولى)[٤٥]، فإن الإيقاع، وحركة العبارات، والصوتيات ينبغى ألا تستجيب لقواعد خطابية متحذلقة، ولا أن تنتج «انسجامًا» شكليًا صرفًا؛ بل لابد أن تتوافق مع أكثر حركات الإنسان عمقًا. ونعلم أن الإيقاع - بالنسبة إليه - «مستلهم من الذوق الطبيعى، وحركة الروح، والحساسية. إنه صورة الروح نفسها..». وأيضا، فإن «الانسجام الحقيقى لا يخاطب الأذن وحدها، بل الروح التى انبثق منها»[٤٦].

والكاتب القادر على توافقات كهذه، «سيد الأرواح المرهفة»[٤٧]، ما كان ينبغى البحث عنه بعيدًا: فـ «هلويز الجديدة Nouvelle Heloïse»، التى ظهرت عام ١٧٦١، جددت الأدب، لا برومانتيكية موضوعاتها فحسب، بل بسحر التعبير الغنائى. ولم يعد هذا النثر الموسيقى يخاطب العقل وحده، بل يخاطب الحساسية المتنوعة على انسجامها، الفاترة أو الحارة بالتناوب، قادرًا على استحضار مشهد ما بنفس قدرته على الإيحاء بإحساس ما. فهنا، ثمة «إعادة اكتشاف» للشعر الحقيقى الذى يؤثر بطاقته الاستحضارية والإيحائية، ويحرك المناطق الأعمق فى الروح. «كيف يمكن أن تكون شاعر نثر؟»، هكذا تساءل «روسو» فى إحدى كراساته[٤٨].

والشئ المذهل ـ حقًا ـ هو أنه، عبر طريق النثر، تمت العودة إلى أصول الشعر العميقة. «لقد عثرت مرحلة ما قبل الرومانتيكية الفرنسية على الشعر، لكنها لم تكن تملك الشعراء»، ذلك ما يرصده «ا. مونجلون»[٤٩]. أهو عجز عن نظم الشعر عند ممثليها الرئيسيين، «روسو» و «سينانكور» و «شاتوبريان»؟ إنه ـ بدون شك، أيضًا ـ النفور من نظم الشعر الصارمة، والتعسفية، ومن القواعد بشكل عام. ولم يكن «ديدرو» الوحيد الذى أراد تحرير الإنسان النابغة من القيود التى تفرضها القواعد والأعراف الأدبية[٥٠]؛ فالفنان هو صرخة الإجماع، ولا ينبغى أن يتبع إلا الطبيعة، أو ـ بالأحرى ـ طبيعته هو[٥١]. ونصل ـ فى كل المجالات ـ إلى مرحلة التمرد ضد المبادئ الاستبدادية.

فالكراهية لكل ما يعوق الفرد ويحدده هى ـ وحدها ـ التى ستقود الكاتب إلى رفض الانحصار داخل الحدود، مع الانغماس فى أكثر أنواع الإلهام جنوحًا، والدفقات التى لا تنضب. ويكشف المظهر الفوضوى ـ الذى يبدو فى حالة غليان أحيانًا، وإطناب أحيانًا أخرى ـ لأعمال «ديدرو» و «روسو» عن كراهيتهما الشديدة للإلزام. لكن هذا التكوين السقيم، وهذا الأسلوب الذى لا معيار له، هما على طرفى نقيض من التلخيص والتوتر الدائم الذى تطالب به قصيدة النثر: فالشكل ـ هنا ـ شديد الانفتاح، بلا تخوم أو محيط لحدود معينة. وما الذى سيقال ـ عندئذ ـ عن البلازما غير العضوية التى ستتكون داخل أسرار بعض «النفوس المرهفة» المهيأة ـ سلفًا ـ للاستفاضات اللفظية.

وما يجب تسجيله، لصالح مؤلفى ما قبل الرومانتيكية، هو ـ فى الواقع، وبشكل خاص ـ الذائقة الجديدة الشخصية للغنائية، وإعادة إدخال هذه الـ «أنا» فى الأدب، وهو ما سيفضى إلى التخلى (النسبى) عن الرواية والملحمة، لصالح أنماط أكثر حميمية وأكثر غنائية. وسيسعى النثر إلى ترجمة حالات الروح، وأحلام اليقظة، والتأملات، بأكثر من سعيه إلى حكى الأحداث الجسام أو الروائية: وبقدر ما ستتكلم الروح ـ دون الانشغال بالقواعد الفنية، ولا بالمؤثرات الأدبية ـ بقدر ما سيجد النثر منابع شعرية كانت تبدو ناضبة.

من الروح ينسال الشعر [على ما يكتب «ا.مونجلون[٥٢]»]. بشكل طبيعى، ومن حيث لا يُبذَل أى جهد من أجل الوصول إليه، فى خبيئة السير الذاتية، فى كل كتب الرحلات والاعترافات، حيث تنعكس الانفعالات المعيشة، وأخيرًا فى كافة الأنواع الأدبية التى تزدريها الكلاسيكية المستعارة، فظلت ـ بهذا الازدراء ـ حرة.

نشهد ـ إذن ـ هذه الظاهرة المزدوجة والمفارقة: فمن ناحية، يتواجد الشعر الحقيقى فى الاعترافات، والمذكرات الشخصية، والمراسلات المكتوبة بلا ادعاءات أدبية، ودون صياغة متعمدة؛ وهى التى لا يمكن اعتبارها ـ بالتالى ـ أشعارًا. ومن ناحية أخرى، ففى كل مرة يزعم الكاتب كتابة عمل فنى، فإن طغيان القواعد «الشعرية»، والاصطلاحات الأسلوبية، يجمد أو يستنزف أى شعر، شعر بلا قصائد، وقصائد بلا شعر. ولن أقول فى ذلك سوى بضع كلمات، طالما أن لا هذا ولا ذاك قد اقترب من نقطة الاتزان، التى سيمكن فيها ـ أخيرًا ـ بلورة قصيدة النثر الحقيقية[٥٣].

وتميل الاعترافات والسير الذاتية ـ نظرًا لطولها ـ إلى الرواية أكثر من ميلها إلى قصيدة النثر، ويمكننا ـ بالمقابل ـ أن نقتطع من «المذكرات» مقاطع تتاخم القصيدة، فى غنائيتها الداخلية، وتدفقها، وهو ما فعله «ا. مونجلون» مع «يوميات» لوسيل لاريدون ـ دوبليسيس[٥٤]. والإيجاز والطبيعية نادران ـ والحق يقال ـ فى حقبة اعتقد فيها أتباع «روسو» بأنهم ملزمون ـ حتى فى أحلام يقظتهم الخاصة ـ بالحديث بـ «لغة العاطفة»، مع الإطناب والمبالغة: «أحلام يقظة» مانون فيليبون ـ مدام رولان فيما بعد ـ نموذج للأسلوب المتكلف ويزيد من تكلفة آثار الأسلوب المتسامى المتشبه بالكلاسيكى، والذى سيربك لغة الشعر حتى المرحلة

الرومانتيكية. وما الحديث فى «أحلام يقظة غابة فنسين» إلا عن «التألق الشجى للزهور»، و «ظلال الغابات الضاحكة»، و «خرير الموج الجذاب»[٥٥]. وتكشف رسائل «مانون» الشابة الادعاء نفسه، وانعدام الطبيعية نفسه[٥٦].

ومع ذلك، يحدث أن يظهر الشعر فى رسالة ما؛ لأنها ـ تحديداً ـ أقل تكلفًا: فحدة الانفعال ترفع رسالة «دوس» حول موت ابنته إلى مستوى الغنائية الحقيقية[٥٧]، وكذلك الرسالة الأخيرة التى بعثت بها «كاميل ديمولان»[٥٨] من السجن، أو رسائل «روسو» الشعرية إلى السيدة «هوديتو». والرواية «عبر المراسلات» نوع أنعشته «هلوييز الجديدة»، وأشاع فى الأدب موجات من الغنائية والعاطفة. ألا تساهم رسائل «ورذير» (١٧٧٤) ـ الموجزة فى غالبيتها والمنغمة جيداً، بل التى أحيانًا ما تشكل نوعًا من المقاطع[٥٩] ـ فى تقريب هذا النوع من قصيدة النثر؟ وسيستفيد «سينانكور» ـ عندما ينشر، عام ١٨٠٤، رسائل «أوبرمان» الزائفة، من حريات نوع «بلا فن ولا حبكة»[٦٠]، كى يعارض، بشدة، كليشيهات الأسلوب الكلاسيكى المستعار: «طلاء المروج، لازوردية السماوات، وصفاء المياه»[٦١]، وكى يقترح «تعبيرات يمكن أن تبدو جريئة»[٦٢]، وصياغات تصويرية أو تعبيرية، جريئة شعريا بنفس جرأة تعبير «أصوات صامتة للأشياء»[٦٣]، أو «اللحن العذب لأرض تشهد الغروب»[٦٤]. هكذا يخترع «سينانكور» ـ أكثر من «روسو»، وربما بقدر «شاتوبريان» أسلوباً رمزياً «تمتزج فيه الأحاسيس، الواحد بالآخر، ويمتلئ بالانفعالات، حيث يمتزج العالم المادى بالعالم الروحى»[٦٥]. ونهج الفن ـ هنا ـ ليس سوى شكل لاعتقاد عميق فى «انسجام عالم إلهى خفى فى صورة عالم مرئى»[٦٦]. وهكذا يساهم «سينانكور» فى خلق أداة شعرية جديدة، سيستغل «شاتوبريان» ـ إمكاناتها بعبقرية: أعنى النثر الغنائى، الموسيقى، الإيحائى. ولكن هذا النثر الذى ينساب ويتدفق بحرية فى التأملات، وأحلام اليقظة[٦٧]، والمراسلات، لم يعثر ـ بعد ـ على القالب الذى يصب فيه ليأخذ شكل القصيدة.

وها هو ـ الآن ـ الوجه الآخر، والمقابل، لهذا الشعر الذى لا يستطيع أن يأخذ شكل قصيدة منتظمة. إنها الـ «قصائد» التى لا تعدو أن تكون أشكالاً مفرغةً من كل شعور حقيقى: مثل القصائد النثرية الثلاث التى ألفها «لوسيل دى شاتوبريان» فى كومبورج، بين عامى ١٧٧٦ و ١٧٨٦ التى يقول «ر. دى جورمون» عنها: «لا توجد ـ هنا ـ أية عبقرية، ولكن زخرفة مطرزة فحسب»[٦٨]. ورغم أن ذكرياتنا الأدبية عن الشعر تمجد هذا «الجمال المميز المنزوى، العبقرى، والبائس»[٦٩]، فإننا لا نستطيع ـ على وجه الإطلاق ـ التأثر بهذه المقطوعات البالغة القصر، ذات الكمال الشكلى تمامًا، حيث البرودة الكلاسيكية المستعارة للأسلوب تُجمد الإلهام بتلك اللفتات «إلى القمر»، و «الربة العفيفة»، النقية «إلى حد أن ورد الحياء» لا يمتزج بأنوارها... ونحتاج إلى عينى «رينيه» كى نرى ـ فى هذه الصفحات ـ بالإضافة إلى «الأناقة، والطلاوة، وأحلام اليقظة» ـ «حساسيةً فاتنة».

ونشهد الفشل نفسه فى المقطوعات الأكثر إحكامًا فى هذا الديوان الغريب، المختلط بالمقالات والـ «قصائد»، وبتأملات حول أكثر الموضوعات تنوعًا، إلى حد أن أسماء «سباستيان مرسييه» بسخرية «قبعتى الليلية»[٧٠]. فالشعر يهرب بقدر سعيه إليه، وهو ـ مع ذلك ـ غائب فى تورياته، على طريقة «دوليل»[٧١]، كما فى تنبؤاته المهيبة. ويستنتج «إى. اجلى» ـ الذى درس قصيدة «أسى»، بعد أن يشير إلى أن بعض الموضوعات إنما هى موضوعات رومانتيكية سيمنحها الشهرة «شاتوبريان» و «لامارتين» ـ أن «هذه الصفحات، عند مقارنتها بالـ «تأملات»، تبدو «ذات إثارة مفتعلة نوعًا ما، ولفظية بشكل خاص»[٧٢]. وسيتم تفضيل «ليلية nocturne» له بعنوان «من الريف De la Campagne»[٧٣]، حيث يستدعى «مرسييه» ـ بتوفيق مؤكد ـ «الشعور الشهوانى لحلم يقظة غير محدد» على حافة بحيرة. لكن «سباستيان مرسييه» يستحق التنويه باعتباره رائداً فى تاريخ قصيدة النثر، فى قصائد أخرى: أولاً، لأنه قدم ـ منذ عام ١٧٦٨ ـ فى «أحلام ورؤى فلسفية» (التى جمعت

معظمها فى «قبعتى الليلية») نماذج لـ «رؤى» قيامية، قابلة لتوجيه النثر نحو أسلوب معين من الفانتازيا الشعرية، على نحو ما سنجده فى «الأحلام» لـ «جان بول»، وفيما بعد، فى فرنسا، عند «لودييه» و «رابيه» و «لامنيه» (ولن نذكر الشعر العروضى، وتأثير «مرسييه» المرجّح على «هوجو»[٧٤]). وفيما بعد، أعلن - بقوة - فى مقدمة «توليدات Néologie» عن الآفاق التى يمكن أن تفتح أمام النثر إذا ما تجرأ على التخلص من قيوده[٧٥]:

> النثر ملكُنا، ومسعاه حُر وعلينا أن نُرسخ له سمات أكثر حيوية. إن كُتّاب النثر هم شعراؤنا الحقيقيون عليهم بالجرأة، وستحصل اللغة على قوة تعبير جديدة تماما.

ويبدو أن «مرسييه» - العاجز عن تحرير اللغة بنفسه - يدعو كُتاب النثر إلى التمرد على «الأساليب اللغوية الخاصة والتقليدية»، التى يعتقد ناظمو الشعر أنهم مجبرون على الحديث بها[٧٦]، والتى عانى بنفسه من ضروراتها.

ولم يكن طراز «الترتيلة» - التى كانت وقتئذ فى أوج ازدهارها - هو الذى سيقود إلى التجديد المطلوب: «ترتيلة إلى الربيع» من تأليف «مرسييه» نفسه، و «ترتيلة إلى الشمس» من تأليف «الأب ريراك»، التى أدى نجاحها إلى انتشار قصائد عدة على النسق[٧٧] نفسه، «تراتيل» انتشرت هنا وهناك، فى «أنكا Incas» مارمونتيل، وفيما بعد فى «ناتشيز» لـ «شاتوبريان». كم من القصائد المتكلفة التى لا تخرج - على وجه الإطلاق - من إطار النقل، سواء باستلهام «تراتيل» «أوسيان» (إلى الشمس، إلى القمر)، أو «تراتيل» العصور القديمة. هذا الطراز من «القصائد» يظل - أكثر من السابقين - نمطاً جامداً، كتبيًا حيث تمنح اللغة الكلاسيكية المستعارة، وتقاليد الأسلوب المتسامى، أية انطلاقة، وأية تلقائية.

ولنعترف - فضلاً عن ذلك - بأن الـ «غزليات» والـ «قصائد الرعوى: Bergeries» النثرية، المستوحاة من «جيسنير»[٧٨]، مصطنعة تماما: «رعاة» من تريانون، لغتهم باهتة، مثل حساسيتهم الزائفة.

وعلى وجه الإجمال، فإن الفائدة الرئيسية لكل هذه الكتابات هى التأكيد على الشهرة المتزايدة لمقطوعة النثر القصيرة، التى تعالج موضوعًا محدداً. وفى فترات أخرى، وبدلاً من استخدام النثر «المزخرف»، كان الشعر هو الذى يتناول موضوعات الربيع أو البراءة. ومن المفيد - أيضًا - الإشارة إلى بدء الانفصال عن القصيدة الملحمية الكبرى («فينلون» - نفسه - سيحكم عليه «الأب بارتيليمى» بأنه «مطنب» و «ممل حتى الموت»، كما تقول «مدام ديفان»)[٧٩]، التى تفضل له المقطوعات القصيرة، والأجزاء الـ «عابرة»: ذائقة ليس من الغريب معها نجاح «مقطوعات» «أوسيان»[٨٠]، وأيضًا انتشار جرائد ودواوين المنوعات. ويذكر «سباستيان مرسييه» أنه «لم يعد فى باريس - تقريباً - من يقرأ مؤلفًا يتكون من أكثر من جزئين»[٨١]، حيث تتم قراءة أو إعادة قراءة مقاطع من «أوسيان»، أعاد «سوار» طباعتها فى (منوعات أدبية) عام ١٧٦٨، أو «روزنامة ربات الشعر» و «غزليات» التى تحاكى «جيسنير». وأن تكون هذه المقاطع القصيرة - فى غالب الأحيان - ترجمات أو محاكاة، لهو أمر ذو دلالة.

الترجمة المستعارة وقصيدة النثر

والواقع أن المترجمين هم أول من ألح على ضرورة تحرير اللغة الشعرية، ومنحها مزيداً من التنوع والتصوير. ويفسر «جيسنير» - خلال ترجمته «الجرة المحطّمة» لـ «هوبير» - لماذا فضل «استخدام الكلمة الملائمة» - أى «جرة»، وليس «كأسًا» أو «وعاءً» - بدلاً من «كلمة رفيعة، وإن تكن مبهمة، تتنافر والمعنى»[٨٢]، ويحفل «المنوعات الأدبية» لـ «سوار» بالشكوى من العقبات التى تفرضها تقاليد اللغة «الشعرية» الفرنسية فى الترجمة. فالفرنسيون «يملأون - بالمصطلحات المجردة والجافة والبكماء - لغةً لا تقبل إلا التعبيرات التصويرية والرنانة» (أى الشعر)[٨٣]. فكيف يمكن

ن ننقل إلى اللغة الفرنسية التعبيرات الخارجة عن المألوف، وصور «يونغ» الجريئة؟ يتساءل مترجمه «بيسى»[٨٤]: «إن لغتنا لا تحتمل مسموحات كهذه؛ ورغم هذا، كيف نعبر عن الأفكار الرفيعة عندما يكون الأسلوب مكبلاً بالسلاسل؟». لكن، يمكن أن نجيب ـ على وجه التحديد ـ بأن المترجم يتمتع بحرية نسبية: فنحن نعانى من خشونة الأسلوب، ونقص التحولات والتعبيرات التصويرية أو الواقعية، عندما نستخدمه لحساب شعر بدائى، أو على الأقل ـ أجنبى[٨٥]. ماذا أقول؟ إنهم يستمتعون بهذا الأسلوب المتقطع والصياغات الشاذة باعتبارها «يخنة» كثيرة التوابل، غرائبية. وهو ما يوضح لنا ـ سلفًا ـ لماذا اتخذت محاولات «قصائد النثر» الأولى المقبولة ـ كلها، دون استثناء ـ شكل الترجمات المستعارة. إن مصطلح «ترجمة» أصبح ذريعة من نوع ما لجرأة المؤلف، من أجل أن يضيف إلى أصالة الإيقاع والأسلوب بهارات غرائبية.

ومن الطبيعى تمامًا ـ من ناحية أخرى ـ أن يكون الكُتّاب ـ فى بحثهم عن بناء معمارى، وعن شكل راسخ يسيطر على هذا النثر الشعرى، المهيأ دائمًا لإراقة أمواجه ـ قد فكروا، فى البدء، فى استعارة الأشكال المقطعية للشعر الموزون: فعادة كانت الترجمة لابد وأن تقودهم إلى تبنى هذا الحل البدهى. ويكفى أن نُحل كلمة «تقليد» محل كلمة «ترجمة»، وأن نتبنى التناظر فى المقاطع، مع التماثل، والإيقاع، واللازمة التى تتبقى من قصيدة ما إن تترجم، فتحافظ على وحدتها البنيوية. حينئذٍ، ندلف فى طريق سيقودنا ـ رأسًا ـ إلى الأناشيد الغنائية Ballades لـ «آلويزيوس برتران».

وهذه «التراتيل»، التى شددت على نواياها الشعرية، وهى تنتحل الترجمة[٨٦]، أو تقليد الأغانى المقطعية، كانت تتبنى ـ بطبيعة الحال ـ التقسيم إلى مقاطع. وفى «ترتيلة إلى الموت» (أحد أناشيد «أنكا»[٨٧])، يشكل «الترديد» الإيقاعى لتعبير (موت، مميت) ـ فى نهاية كل مقطع ـ نوعًا من اللازمة المهمة للمعنى ولوحدة القصيدة. ورغم هذا، فإن لغة الهنود المنتحلة، الباردة والمجردة، وإساءة استخدام «الشعر داخل النثر»، بالتعارض مع مبادئ «مارمونتيل»[٨٨] نفسه، تترك لدينا انطباعًا أليمًا بالافتعال. وسنجد مزيدًا من الفن والتصوير فى «ترتيلة إلى الموت» الواردة فى «ناتشيز»، حيث يتذكر «شاتوبريان» ـ رغم هذا ـ لـ «أنكا»، وبشكل خاص «ترتيلة إلى القمر» (التى تدين بالكثير إلى «أوسيان»)[٨٩]. ورغم كل شئ، فطراز «الترتيلة» مثقل ـ بشدة ـ بعبء ديونه للماضى «الكتابى»، وللذكريات العتيقة، من أجل أن يصبح ـ فى اللغة الفرنسية ـ شكلاً أدبيًا أصيلا[٩٠].

وثمة أصالة أكبر فى الإيقاع وفى صور الشعر الذى يتخذ هيئة «الآيات versets»، المستلهم من «الكتابة»؛ فشعر التوراة الإيقاعى، غير الموزون، الذى استحسنه «فينلون»[٩١] وعلق عليه «بوشو»[٩٢]، قد تمت محاكاته، لحسن الحظ، على سبيل المثال، فى «الكتاب الذى نجا من الطوفان» لـ «سيلفان مارشال»[٩٣] (مؤلف «روايات» محدودة الخيال حتى ذلك الحين)[٩٤]:

ـ وجدتُ جمالاً أكثر مما وجدتُ من البراءة، بين بنات البشر.

ـ إنهن يُغنّين برهافة، لكن لا يتحدثن إطلاقًا بحكمة.

ـ إنهن يرقصن مع الإيقاع، لكن لا يعرفن إطلاقًا السير مستقيمات[٩٥].

فالإيجاز، وروعة الصور، ومؤثرات «التوازيات»، تجعل من هذه المزامير معارضات، بلا جدال، لكنها لا تقدم النكهة الخاصة.

وكان لابد ـ رغم ذلك ـ من الوصول إلى «الأغانى Madécasse» الاثنتى عشرة، التى نشرها «بارنى» عام ١٧٨٧، لنشهد ظهور صيغة شعرية أصيلة. ولاشك أن ذكرى «أوسيان» قد ساهمت ـ ومعها ذكرى أغنيات أهل جزيرة بوردون، التى ولد فيها «بارنى»[٩٦] ـ فيما نجده من

سعى الأسلوب إلى تصويرية معينة، وتفاصيل مميزة، وتعبير مفاجئ أو إيجازى. ولا يخشى «بارنى» تنويع إيقاع العبارات حسب الشعور أو الفكرة المراد التعبير عنها، وكل من هذه القصائد الصغيرة (بعضها يأخذ شكل الحوارية، والآخر يتكون من مقاطع، وبعضها مختصر للغاية) تتمتع بطابعها الخاص، وبوحدتها: ها نحن ـ الآن ـ أقرب ما نكون من قصيدة النثر الحقيقية، طالما أن الترجمة المستعارة يمكنها ـ دائمًا ـ أن تظهر، تحت قناعها، الوجه العارى للشعر الأصلى.

وسنلاحظ ـ فى القصيدة التالية ـ الإيجاز، والتصويرية، وبساطة الأسلوب، وأيضًا وحدة البنية؛ والمقطع الأخير يستعيد الأول، ويختتم الأغنية.

الأغنية الثامنة

كم هو عذبٌ النوم ، خلال الحَر ، تحت شجرة كـثـيـفـة ، وانتظار أن تأتى لنـا ريحُ المسـاء بالنداوة.

أيتها النسـاءُ اقتربن. وفيمـا أستريح هنا تحت شجرة كـثيفة ، افعمن أذنـىَّ بنغماتكن المديدة: أعـدن أغنيـةَ الفتـاة عندمـا تجدلُ أصابـعُهـا الضـفـيـرة، أو عندمـا تطرد ـ وهى جـالسـةٌ بجوار الأرز ـ العصافيرَ الشرهة.

فالغناءُ يبهجُ روحى، والـرقصُ ـ بالنسبة لى ـ فى نفس رقة القُبلة تقـريبًا. فلتكن خطواتُكن وانيةً ، وحاكين أوضاعَ المتـعةِ والانغماسِ فى البهجة.

رياحُ المساءِ تقوم، والقمر يبدأ فى التألق ، عبر أشجار الجبال، فلتذهبن ، وأعددن الطَّعام .

ويستخدم «بارنى» ـ بنجاح ـ تأثير اللازمة، أو اللوازم الغنائية، المستمدة من الأغنية الشعبية (وهكذا فى النشيد الأخير، المكون من ستة مقاطع تنتهى كلها بالعودة إلى الهـتـاف نفـسـه: «ناهاندوف، آه أيتـهـا الجـمـيـلة ناهاندوف!»)[٩٧]، وبدلاً من الترتيلة الملحمية ، والإطناب، يكون «بارنى» أول من أدخل الأغنية ذات المقاطع، ببنائها، وإيقاعها، وتصويريتها الخاصة[٩٨]. وبذلك، يظهر بوصفه رائدًا قبل «شاتوبريان» و «أغانيه الهندية» بفترة طويلة.

قصيدة النثر فى بداية القرن التاسع عشر:

من شاتوبريان إلى الرومانتيكية

ورغم هذا، فقد ساهم «شاتوبريان»، أكثر من الآخرين ـ نظرًا لتوهج عبقريته ـ فى تطوير القصيدة، أو بالأحرى ـ أغنية النثر. ولن أذكر هنا أية أساليب استخدمها كى يجعل من النثر أداةً شعرية جديدة، ذات توافقات لم نسمع بها حتى الآن. لكنى أود الإشارة ـ أولاً ـ إلى أنه إن لم يكن قد اعتبر نفسه ـ أبداً ـ مؤلف «قصائد نثرية»[٩٩]، فقد أبدى ـ فى معظم الأحيان ـ نزوعًا غريبًا لجمع الانطباعات أو التفاصيل الوصفية فى «مقاطع» حقيقية، ذلك التكوين الموجز الذى ينتهى إلى شذرات تشكل كُلاً (بمقدورنا إعطاؤه عنوانين: الربيع فى بريتانى، وابتهال إلى سينتى)[١٠٠]؛ ونقترب من قصيدة النثر. ومع ذلك، فقد عاتب «سانت ـ بوف» شاتوبريان» على التأليف بـ «الصفحات»، وممارسة «نظام القطع الجميلة» التى يوزعها ـ بلا تمييز ـ هنا أو هناك[١٠١]. وحقيقة أن (شاتوبريان) قد نشر قصيدته «ربيع فى بريتانى» مستقلةً فى «الحوليات الرومانتيكية» ـ وهى بالتأكيد عمل بارع ـ تجعل سانت ـ بوف» ـ محقًا إلى حدٍّ ما[١٠٢].

ورغم هذا، فإن «أغنيات هندية» لـ «أتالا Atala» هى التى بشرت ـ سلفًا، وبشكل خاص ـ بتكوين وإيقاع قصيدة النثر، كما سيصوغها «آلويزيوس برتران». ومثل أسلافه، يتذكر «شاتوبريان» «أوسيان» والتوراة؛ لكننا نظن أن هذه المقاطع الموجزة ـ بمؤثرات التكرارات واللوازم الغنائية ـ تدين بالكثير للأناشيد، والأغانى العاطفية الشعبية المقروءة فى عصر الترجمات فى العديد من الجرائد، والتى كان «شاتوبريان» يؤثرها دائمًا[١٠٣]. وتقدم أغنيتا «أتالا» الهنديتان (أغنية حب

المحارب، وأغنية أتالا الهاربة(١٠٤)) أسلوبين استخدما منذ زمن بعيد جداً في الأغنية (وحتى في المزامير والتوراة، من قبل(١٠٥)) : الأول، تكرار الجملة الأولى في نهاية النص بطريقة «تغلق» القصيدة، وتوفر لها ما سأسميه وحدةً «دائرية cyclique» متعارضةً مع السير المستقيم أبداً للنثر ـ هذه «العودة الأبدية» هي، في الواقع، من خصائص الشعر، والشعر الذي يغنى بشكل خاص؛ والأسلوب الثاني هو اللازمة الغنائية، التي تعود بين كل المقاطع، فتمنح الأغنية وحدة الانطباع، وذلك بذكر مباهج البيت: (سعداء هم من لم يشاهدوا أبداً دخان الأعياد من الخارج، والذين لم يجلسوا إلا في مآدب آبائهم!).

وستتاح لنا الفرصة لنتحدث عن التأثيرالذى مارسته هذه الأناشيد الهندية على «ألويزيوس برتران»، إضافةً إلى «بردى الأحرار» الشهير لـ «شاتوبريان»، الذى استطاع فيه ـ باستلهام أغنية «رينير لودبروج» الاسكندينافية ـ أن يركزها، ويختصرها إلى الموضوعات الأساسية، ويمنحها إيقاعًا فعالاً ووحشيا(١٠٦). فأية قيمة حقيقية نستطيع أن نعزوها إلى هذه الاقتباسات؟ ينفى «بيوس سرفيان» ـ الذى درس، عن كثب نثر «أتالا» ـ أية قيمة شعرية عن «الأغنيات» الهندية، بسبب القيود التى يفرضها الإيقاع الطبيعى للكاتب، والبحث عن «التصويرى»، وعن «الطابع الخاص»(١٠٧)، ويطرح رفضه لقصائد «برتران» و «بودلير» النثرية، بحجة أنه يمكن تشبيهها بهذه «الأناشيد»(١٠٨). مبالغة مزدوجة كما يبدو: فإذا ما كان حقيقيا أن جهد التقليد يسير ـ فى أغلب الأحيان ـ فى اتجاه معاكس للعملية الشعرية، فلا نستطيع أن نطرح التلقائية وغياب المتطلبات (الفنية) على أنها قاعدة مطلقة: إن إحكام الشكل، والسيطرة الفنية، وتقنية «القصيدة القصيرة»، هو ما يثير اهتمامنا هنا، حتى لو أدى ذلك إلى بعض الافتعال فى الأسلوب. ومن ناحية أخرى، يصعب التأكيد على أنه ما من قصيدة نثر، بحكم تكوينها من مقاطع، لا تنطوى على قيمة شعرية: سيكون دور «برتران» ـ بالتحديد ـ هو تخليص قصيدة النثر من متطلبات التقليد أو المعارضات، ومنحها والأصالة والخصائص نفسها التى لقصيدة النظم.

لكن الوقت لم يحن بعد، وسنشهد ـ على النقيض ـ كيف يسير، فى أعقاب «شاتوبريان»، عدد لا بأس به من المقلدين: فكل من لم يعد يرغب فى الشعر الكلاسيكى، ولا يملك ما يكفى من الأصالة ليخلق شكلاً خاصًا به، سيستعير الإطار المريح للترجمة المستترة، ليغير بالنثر صياغاتِ وإيقاعات قادرة على المنافسة المنتصرة مع تلك الخاصة بالبحر السكندرى. ومحاولات كهذه ـ تفتقر إلى الأصالة ـ تثبت، على أية حال، أن هناك جهداً متواصلاً ـ منذ بداية القرن، حتى الرومانتيكية ـ لتجديد الشكل الشعرى.

والحق إنه فى السهل الأدبى الكئيب، الذى يمتد من عام ١٨٠٠ إلى ١٨٢٠، لا يظهر سوى عدد محدود من الشعراء. ومن الشعر إلى النثر، لم يعد هناك ما يقال إلا عن الشعر المنظوم؛ غير أن مبدأ مقطوعة النثر القصيرة ذات المزاعم «الشعرية» قد أصبح مسلمًا به، على نحو ما يثبته ميلاد (روزنامة النثريين)، التى ستنشر سنوياً ـ من عام ١٨٠١ إلى عام ١٨٠٩ ـ «عدداً لا بأس به من القطع النثرية الخفيفة»، ذات طراز مماثل للمقطوعات الشعرية المنظومة، المنشورة فى (روزنامة ربات الشعر)، حيث يقدم النثر نفسه باعتباره نظيراً للشعر: «أليس النثر شقيق الشعر؟»(١٠٩). ترجمات وتقليدات، وترجمات مستعارة، تزدهر فيها(١١٠)؛ أما الباقى، فخرافات مأثورة، وصور رمزية، وحكايات خرافية، تواصل ـ لسوء الحظ ـ التقاليد شبه الكلاسيكية، وتستعير من الشعر لغته الأكثر تقليدية، وزخارفه الأكثر ذبولا. ولكن، كم سيكون من الصعب التحرر ـ إذن ـ من مثل هذا الأسلوب: «النفس المتّقد لكلب «بروكريس» المشتعل لم يعد يجفف عشب السهل، ولا مثوى الأسماك الفاسد»(١١١) أما أن نرى ـ فى هذه القصائد الزائفة ـ ما هى عليه فعلاً، فهو ما يعنى الكثير من الطُرف الفارغة والطنطنة الصوتية!

وفى الحقبة نفسها، تجئ «مدام دوستايل» بالماء إلى الطاحونة، فتؤكد على إمكانات النثر المتعددة(١١٢)، وتعلن أن «أفضل شعرائنا الغنائيين فى فرنسا هم ـ ربما ـ ناثرونا

الكبار: بوسويه وباسكال وفينلون وبيفون وجان جاك...»(113). أما الإيضاحات التي تقدمها - في «أناشيد» كورين(114) - لنظرية النثر «المتجانس»، و«لغة الانفعالات التي يستدعيها العباقرة»(115)، فتؤدي بنا إلى الابتعاد بما يكفي عن الموضوع: فكورين تتحدث في «ارتجالاتها» بلغة الخطيب المتصنع، حيث الإيديولوجيا والتشدق بالكلام لا يتركان إلا حيزاً ضئيلاً للغنائية والعاطفة.

وفي «بلاد الغال» لـ «مارشينجي»(116)، نجد بضع محاولات - في الأناشيد أو «البردى bardit» النثرى - تستلهم، بشكل ظاهر، «شاتوبريان»: هكذا في «العهد الأول»، «أغنية غاليّة» (السرد الأول)، و «أغنية الشعراء البطوليين» (السرد الثاني)، و «بردِى الأحرار» (السرد الثالث)، و «نشيد دانمركي»، الذي يستعيد - مرةً أخرى - بضعة موضوعات من «أغنية» رينير لودبروج (السرد السادس)، و «أغنية الخطوبة» (السرد العاشر). ويستخدم «مارشينجي» - بعد «شاتوبريان» - الترتيب في مقاطع، واللوازم الغنائية (في «أغنية الشعراء البطوليين»، تتكرر في نهاية كل مقطع لازمة: «محاربونا شربوا من الكأس الدامية، وتلقى حجر «توتاتي» قَسَمَهم»)، وإعادة العبارات (التي تكرر الجملة الأولى، في شكل كورس، في «أغنية الخطوبة»). وربما يكون نجاحه في محاولاته في «الأناشيد» المنغمة والتصويرية أكثر من نجاحه في «نثره الشعري» - ذلك النوع الذي سيصبح، بالنسبة إلى «فيكتور هوجو»، رمزاً بغيضا:

خُذ حذرك من مارشينْجي ! فالنثر الشعري
هو أخدود يرقد فيه العجوز «بيجاز»
الضامر... تظن نفسك آريل لكنك لست إلا
فستريس(117).

ويمكننا أن نفضل على «ارتجالات» كورين التفخيمية، و«أناشيد» مارشينجي المتكلفة نوعًا ما، «شظايا» بالانش التي كتبها عام 1808: فنحن نستشعر مجيء غنائية أكثر حميمية، وأكثر بساطة، لدى قراءتنا هذه التأملات حول الحياة، والمعاناة، وكآبة المصير الإنساني («في الأرض ما يشبه أنينًا طويلا يزحف من جيل إلى جيل، منذ أول الفانين ووصولاً إلينا نحن...»)(118)، حيث تخترقها دائمًا نبرة البوح الشخصي (كتب «بالانش» «شظايا» إثر خيبة أمل عاطفية): «لو إن هذه «الشظايا» الثماني كانت مكتوبة بالشعر، بدلاً من النثر [هكذا كتب «سانت - بوف»] لأذهل بالانش لامارتين في إبداعه قصيدة الرثاء التأملي».(119)

ويمكننا أن نضيف أن أول «شظية» من هذه «الشظايا» - رغم أن موضوعها ليس جديداً تمامًا - (120) - تشهد على إرادة فنية، تنعكس في تقسيمها إلى عشرة مقاطع شعرية، وتكرارها للتعبيرات:

لماذا تاتين، يا نسمة الربيع ، وتهمسين في أذني بتحية الصباح النهارية ؟

تاتين لي حقًا باريج الزهور الرقيق ، لكنك نسيتِ أوهام المستقبل الضاحكة .

لقد عرفتُ أن السعادة نبتٌ غريب ، ينمو في حقول السماء، ولا يمكنه أن يتأقلم على الأرض . فدعيني، يا نسمة الربيع .

لقد بدا - النثر - في هذه الحقبة - اللغة الوحيدة الممكنة للبوح والرثاء: فقد أصبح الشعر الكلاسيكي العظيم - على نحوٍ مؤكد - شكلاً طنانًا وجامداً، صالحًا للشعراء الرسميين (ليبران وسوميه وباؤور لورميان)، ومعه أبهة الملحمة، التي ستهزمها أول هجمة رومانتيكية.

فجر الرومانتيكية وقصيدة النثر

تكشف الرومانتيكية الوليدة - في بحثها عن شكل أكثر ملاءمة مع الطموحات الجديدة - عن اتجاهين: فمن ناحية، ثمة ميلٌ ما دائمًا ما يتزايد إلى الآداب الأجنبية، وخاصة «الأناشيد» والـ «ليد lied»(*)، والأناشيد الغنائية

(*) ليد Lied: أغنية شعبية ألمانية.

الشعبية، التى تعددت ترجماتها. وثمة ـ من ناحية أخرى ـ رغبةٌ ثورية، يتزايد تحديدها، تتعلق بشكل الشعر ولغته. يقود الاتجاه الأول ـ عبر الترجمة والتقليد ـ إلى الأناشيد الغنائية ballade فى نثر منغم؛ وسيقود الثانى إلى تغيير اللغة، وإلى وضع قبعة حمراء على القاموس القديم، وأيضا إلى تحطيم الأطر الجامدة للبحر السكندرى، فى هجمة ظافرة.

وبفضل الفولكلور الذى توافد إلينا عبر الترجمات، نفثت حياة جديدة فى الشعر الفرنسى، الذى أصابته الأكاديمية بالأنيميا؛ إذ تتواصل ـ عام ١٨١٩ ـ (المختارات العربية) لـ «هومبير»، وعام ١٨٢٢ (الأغانى العاطفية التاريخية) وفقًا للرومانسيرو الأسبانى لـ «أبيل هوجو»، وفى ١٨٢٤ (الأناشيد الشعبية لليونان الحديثة) لـ «فوريل»، وفى ١٨٢٥ «الأناشيد الغنائية والأساطير والأناشيد الشعبية لإنجلترا واسكتلندا » لـ «فردينان فلوكون» ـ إحصاء غير مكتمل(١٢١). وهذه الأغانى والأغانى الشعبية الغنائية(١٢٢)، بمقاطعها ولازماتها، وإيقاعها المتميز، وأيضًا بلغتها الحية التصويرية والمجازية، هى النماذج التى ستستلهمها قصيدة النثر فى بداياتها. ولأن جميع هذه الترجمات مكتوبة نثرًا: فكيف يمكن أن يفيد الشعر الكلاسيكى، بزخرفاته ونقوشه، من ترجمة أناشيد يونانية، غاليّة، بسيطة أو بدائية؟

وأول مجلة أدارها رومانتيكيو المستقبل كان اسمها ـ ولسخرية الأشياء ـ (لو كونسرفاتور le Conservateur ـ المحافظ). والحق أن نظريات الإخوة «هوجو» ـ السياسية وحتى الأدبية ـ لم تكن تنطوى على أى شئ ثورى بعد، وعدد الترجمات أو الاقتباسات إلى النثر، هو ـ بالتحديد ـ الذى يكشف عن الجهد المبذول لتجديد وإنعاش الموضوعات والأشكال الشعرية. وإذا ما كان هؤلاء الشبان ـ على ما كتب «ج . مارسان» ـ «لا يرتبطون بنظرية ما، فإننا نشعر، على نحو عجيب، بما ينفرون منه: السطحية فى كافة أشكالها، والتبجيل المتحذلق، والخطابية التى عفى عليها الزمن ـ المنتمية إلى مدرسة الإمبراطورية ـ بعلامات تعجبها، واستعاراتها، وشطحها المتحجر، و «أغاريدها الرخيمة...»(١٢٣). وهم لا يملكون أيضًا إلا التهكم على (روزنامة ربات الشعر(١٢٤)) البالية، وكل حماستهم موجهة إلى شعر «أوسيان» الذى يضعونه فى عداد أكبر شعراء الملاحم(١٢٥). وسنرى «أوجين هوجو» يستلهم «أوسيان» ليكتب «مبارزة على حافة الكارثة» نثرًا، مدعيًا أنها قصيدة إرسية Erse: فعالية وإيجاز، وصوتيات خشنة، مثلما هى المشاعر التى عبر عنها، والتى تميز هذه القصيدة التى رأى فيها «سانت ـ بوف» «رمزًا كاملاً لمصير كئيب(١٢٦)».

(وقدم مساهم آخر ـ «لـ . ث . ب (يليسييه)» ـ إلى (لوكونسرفاتور)، اعتبارًا من مايو ١٨٢٠، ترجمات واقتباسات تتألف، هى الأخرى، من مقاطع: «الهولان Lè Hulan» المقتبسة من البولندية، و «الفندى والمسافر Lè Ven-deen et Le Voyageur»، وهى حوارية تقلد عوالم بريتون الواطئة، و«مقبرة لوبان»، إلخ(١٢٧). ورغم أنه فشل ـ جزئيًا ـ فى بحثه عن الطابع المحلى، وتخلص ـ بصعوبة ـ من المفردات «الشعرية» لذلك الزمن («برونز معابدنا»، «مصير كئيب»، «حماسة وروعة»)، فثمة ـ على الأقل ـ جهد البناء والاختصار فى مقاطعه، ونهاية «الهولان» ذات إيجاز دال:

> ألقى بجسده فى نهر مجاور. وفى اليوم التالى، منذ فجر اليوم، عندما علم الأصدقاء بمصيره الحزين، بحثوا عنه بحماسة ورعة، ولكن النهر ـ خلال الليل ـ كان قد تابع مجراه نحو البلطيق.

وقد تمثلت الاتجاهات الجديدة فى (ربة الشعر الفرنسية Muse Française)، التى أعقبت (لوكونسرفاتور) و وأصبحت «مقر قيادة الرومانتيكيين».(١٢٨) وفى ١٨٢٢، يطلب «أ .ديشام» ـ «المساهم المنتظم الوحيد، والمدير الحقيقى، فيما يبدو»(١٢٩) ـ ومن الشعراء ألا يقلدوا الكلاسيكيين دائماً، بينما تتكشف أمامهم الحقول الشاسعة «من ملحمة هومير إلى القصيدة الغنائية الاسكتلندية»(١٣٠). ويلح «هوجو» ـ من جانبه ـ على الفكرة الخصبة التى تفيد

فناء الآداب، مثلها مثل الحضارات التى تعكسها: إنها تتلاشى «مع الأجيال التى عبرت عن عاداتها الاجتماعية وميولها السياسية». ولذلك، يصبح من العبث أن «يحاول عدد محدود من ذوى العقول الضيقة إعادة الأفكار العامة نحو النظام الأدبى المخزون للقرن الماضى»[١٣١]. ونتعرف ـ أيضاً ـ على فكرة التطور التى عبر عنها «ستاندال» ـ فى الفترة نفسها ـ فى كتابه (راسين وشكسبير): وستقود «ستاندال» إلى إعلان الحرب على الشعر الفرنسى، لأنه (وكما يكرر فى عشرين شكلاً مختلفا): «لم يعد البحر السكندرى على الأغلب ـ فى أيامنا ـ إلا ستاراً للبلاهة»[١٣٢]، ويمنح الوزن الشعرى استخدام الكلمة المحددة، والعبارات الملائمة[١٣٣].

إنها حقبة الأزمة، حيث لم يتحرر الشعر بعد («تأملات» لامارتين، و «الغنائيات» و الـ «شرقيات» لهوجو، حافظت ـ فى عمومها ـ على الأشكال الكلاسيكية. ولكن، لأن الضغوط قد أصبحت من الشدة إلى حد الشعور بقرقعة أطر البحر السكندرى، فسيطرح ـ مرة أخرى ـ التخلى عن الأشكال المنظومة، وتحرير الشعر، لصالح النثر. والأدب الجديد (مثل ما أبدعه شاتوبريان ودى ستايل ولامنيه) ـ على نحو ما يكتب «هوجو» عام ١٨٢٤[١٣٤] ـ هو من عمل (كُتاب النثر). ويضيف «أ. د يشام»[١٣٥]: «إن شعر القرن التاسع عشر الحقيقى قد غزا فرنسا عبر النثر». ولهذا، رأى البعض أن عهد نظم الشعر قد انتهى من الآن فصاعداً، وأن «النثر ـ الذى لا يعوق مسيرته شئ، أو يقلل من سلاسته، أو يحد من منابعه، أو يحصر تأثيره ـ يبدو أكثر جدارةً بالاستسلام لدقة الذكاء المنمقة، أو لتقلبات الخيال الضجر». (ذلك ما نقرأه فى «المجلة الفرنسية»، فى يناير ١٨٢٨)؛ وبالنسبة إلى الآخرين، مثل «أ. ديشام» ـ الذى يمكن اعتبار مؤلفه (مقدمة للدراسات الفرنسية والأجنبية) بياناً للشعر الرومانتيكى ـ فلا يجب التخلى عن الشعر، ولكن لابد من تحويله على طريقة «شينييه»، الذى «أعاد إلى شعرنا استقلالية الوقفة césure والتعدى enjambement، وهذه الأشكال الإضمارية وذلك المظهر الفتى والحيوى، بعد أن فقد كل أثر لهم تقريباً»[١٣٦]. «وهكذا، يُعاد إلى الشعر الفرنسى «طرق التعبير المتنوعة، والقطع الجرئ، والتصويرية»؛ وهو ما سيكون، كما نعلم، من عمل «فيكتور هوجو». لكن «هوجو»، إذا كان قد أظهر ميلاً نحو الدراما الشعرية[١٣٧]، فى هذه الفترة، فإنه كان ـ بالأساس ـ مؤيداً لحرية الشاعر المطلقة. فالشعر، فى الواقع، «لا يكمن فى شكل الأفكار، لكن فى الأفكار ذاتها»، كما سبق أن قال فى عام ١٨٢٢[١٣٨]. وسنصل ـ عام ١٨٢٩ ـ إلى مقدمة «شرقيات» الشهيرة:

> ليمض الشاعر حيثما يريد، وليفعل ما يحلو له، فذلك هو قانونه. وسواء أكتب نثراً أم شعراً، نحت الرخام، أم صب أعماله بالبرونز.. فذلك رائع. فالشاعر حر.

ولا شك أن «فيكتور هوجو» على حق، إذ «لا يوجد سوى ثقل واحد يمكنه أن يميل كفة ميزان الفن؛ إنه العبقرية»[١٣٩] وطالما أن الأعمال العبقرية لم تحقق الإصلاح الرومانتيكى، وتجعل الميزان يميل لصالح الشعر المتحرر، فلن تملك النظريات شيئاً لصالح الشعر، سواء أكان نظماً أم نثراً. فأية محاولة ـ بهذا المعنى أو ذاك ـ لا يمكن إدانتها مسبقاً.

كان الشعر ـ إذن ـ يبحث، فى فجر الرومانتيكية، عن طريقه. وستنشر (حوليات رومانتيكية) ـ من عام ١٨٢٣ إلى ١٨٣٦ ـ وبلا نظام، أشعاراً ونثراً: كانوا يمارسون فيها ـ بالنسبة إلى النثر ـ نظام «المقاطع» (لـ «شاتوبريان» و«ماشينجى» و«لامنيه[١٤٠]»)، التى سيكونون منها ـ حسب ما يقول الناشر عام ١٨٢٥ ـ «مجموعة مختارات أدبية معاصرة»؛ وهو ما سيؤدى إلى البحث عن المقطوعة القصيرة، المعبرة والموزونة جيداً، التى تشكل كلا واحداً. وإضافةً إلى هذه «المقاطع»، المنزوعة من أعمال أكثر طولاً، فإن الكثير من المقطوعات المستقلة بذاتها، كأغنيات أو قصائد غنائية (مترجمة أو مقلدة لأعمال أجنبية فى أغلبها) ترتبط ـ الآن ـ بطراز قصيدة النثر: ترجمة «الصياد» لجوته،

و «أغنية مورلاكية»* و «قصائد عاطفية إسبانية من المور»، ومقطوعات لـ «بليسيه»[141] و «ألفونس رابيه»؛ وفي عام ١٨٣٠، «الكوخ القش» لـ «برتران». وفي حوالي عام ١٨٣٠، سنجد - في الدفاتر التذكارية التي انتشرت موضتها (مثل «الألبوم الأدبي»[142] أو «الدفتر التذكاري الفرنسي»)[143]- مختارات شعرية مماثلة للأغنيات والأناشيد الغنائية والمقطوعات. ولا يجب أن ننسى - أيضًا - أن أول نادٍ رومانتيكي قد التف حول «نودييه» حوالي ١٨٢٤: «نودييه» الذي سيشن الهجوم - في مجلد عام ١٨٢٧/١٨٢٨ من (حوليات رومانتيكية) على القافية والوقفة[144]، والذي قام - في (تأملات الرهبنة) (١٨٠٣)، وفي (أحزان) (١٨٠٦) - بمحاولات في «النثر الشعري»؛ وها هو يؤلف قصة رائعة أدبيةً من النوع «السوداوي»، وتجربةً غريبةً في البناء الشعري والرمزي، في الوقت نفسه - أقصد «سمارًا، سمارًا»[145]، حيث الرؤى العذبة أحيانًا، والمرعبة أحيانًا، تمتزج وتترابط، تختفي وتعاود الظهور، مثل العناصر الموسيقية، وتحتوي - أيضًا - على استهلال وخاتمة، تستدعي بناءها في مقاطع غنائية، باتجاه قصيدة النثر:

> آه، كم هو عذبٌ يا «ليزيديس» أن يكون الرنين الأخير للجرس، الذي ينقضي في أبراج آرونا.. قد دق منتصف الليل، كم هو عذبٌ أن آتي لأقتسم معك الفراش الذي ظل وحيدًا طويلاً، والذي حلمتُ بكِ فيه طوال عام! أنتِ لي، يا «ليزيديس»، والعفاريت الشريرة التي كانت تقسم نومك العذب؛ نوم لوريتزو لن تخيفني أبدًا بهيبتها!

وينبغي أن نضيف أنه بعد «سمارًا» - التي نُشرت باعتبارها سردًا مترجما عن «السلافية» -[146] ترد ثلاث قصائد سلافية أيضًا، والثانية منها «امرأة آزان» قصيدة صربية كرواتية أصيلة، في حين أن الأولى - «سبالاتان بك» - هي ابتداعٌ صرف من «نودييه»[147]: تتكون هذه القصائد من مقاطع قصيرة، في نثر «يأخذ شكل الشعر» عن قصد، وفيها تصبح الغرائبية حجةً قوية، إلى حدٍّ ما، على أصالة العمل كله.

وتقودنا حيلة «نودييه» هذه إلى الحديث عن حيلة أخرى شهيرة، أهرقت الكثير من الحبر بشأنها، وهي قصيدة «مريميه» - «جوزلا» - المنشورة عام ١٨٢٧. إنه بالقطع خدعة، هذا الديوان من الأناشيد الغنائية «الإلليرية Il-lylyriques»* (والمكتوب في ١٥ يوما، كما يقول «مريميه»!)، بعد قراءة «رحلة إلى دالماتي دي فورتيس» (الذي سبق أن استخدمه «نودييه») باستخدام نثر استطاع علامة ألماني التعرف فيه - كما يبدو - على «وزن الأشعار الإلليرية»[148]؛ حيلة بارعة تمامًا - مع ذلك - تستعيد تقنية ترجمات قام بها «فورييل» و «لوييف فيمار» و «نيمبوسين ليمرسيه»، مع ترتيب المقاطع، والخاصية الغرائبية، بل حتى الأدوات النقدية نفسها[149]. لكن ما يهمنا من هذه المعارضة - على نحو ما يقول «أ. مارسان» عن حق في طبعته - هو الهدف العميق للمؤلف: أن يكشف لـ «الكلاسيكيين» الباريسيين، الصفائيين** و المتصنعين، «ما هو العنف، والفظاظة، والسذاجة، والحب المتوحش، وأيضًا شجاعة الجنس الإنساني»[150]. لقد أشاع «مريميه» في الفن مشاعر أكثر عنفًا، ومنحه تعبيرًا أكثر جرأة. ويظهر «إيفانوفيتش» - عبر مقارنات عدة صادمة[151]- كيف يلجأ «مريميه»، فيما يتبع الإيجاز والقوة، إلى الاختصارات والمفارقات، و «يزيل» عن النصوص المستمدة من «فورتي» طلاء القرن الثامن عشر، فيلغي النعت الذي لا نفع فيه، والزخارف التقليدية. إيجاز، وطاقة، وتصويرية، وعديد من المزايا «الرومانتيكية» التي تتناقض مع تركيب العبارة الباهتة لناظمي الشعر من الكلاسيكيين الجدد: ويمكن القول إن «جوزلا» قد زعزعت اللغة الشعرية بهزة حاسمة.

---

* نسبةً إلى «مورلاك Morlaque»، وهي منطقة في يلجيكا.

* نسبةً إلى «إلليرى Illyrie»، الاسم القديم لمنطقة شمالي البلقان.

** الصفائيون Purists: من يتكلمون الحرص على صفاء اللغة ونقائها.

وبنية هذه «الأناشيد الغنائية» لا تقل أهمية. فبالقطع، من المحزن ألا يكون الشعر الشعبى الصربى الكرواتى قد عرف المقاطع (وهو ما يخبرنا به «إيفانوفيتش»)[١٥٢]. ولا يقل عن ذلك دلالةً أن نرى «مريميه» وقد استخدم - بكثرة - التنظيم فى مقاطع والمصحوب، فى الغالب، باللازمة: هكذا فى «نشيد الموت» الذى يدين، بلا شك، لقصيدة «بورجيز» الشهيرة «لينور»، بلازمتها المتكررة، ثلاث مرات: «وداعًا، وداعًا، مع السلامة! هذه الليلة القمر فى اكتماله، والرؤية واضحة، ليعثر على طريقه. مع السلامة!»[١٥٣]. إن البحث عن التماثلات، والانشغال الشديد بتحديد البنية، أمران محسوسان فى مقطوعات «مريميه» الأقصر بكثير من مقطوعات أسلافه: تتكون «عاشقة دانيزيش» من خمسة مقاطع متماثلة، كل منها مكون من ثلاثة أجزاء («أعطانى أوزاب خاتماً ذهبيًا مرصعًا، وأعطانى لوديمير قلنسوةً حمراء مزخرفةً بالأوسمة، لكنى أحبكَ، يا دانيزيش، أكثر منهم جميعا»[١٥٤]؛ وتعيد «العين الحاسدة» المقطع الأول - فى شكل لازمة - فى نهاية كل المقاطع التى تتتالى[١٥٥]، ويتم ضبط وزن «الباركارولى»* بالعودة المنتظمة لكلمتى «بيسومبو، بيسومبو!» اللتين يفترض أنهما تؤكدان فى اللغة الإلليرية الحركة المنتظمة للمجدافين[١٥٦]. فهنا - بالطبع - ثمة محاكاة لأسلوب الأغنية، وأشكالها الثابتة وتكراراتها، التى تتوافق مع استعادة اللحن نفسه؛ لكن ضرورات المعارضة لا يجب أن تخفى عنا جهد «مريميه» الواعى لمنح «أناشيده الغنائية» شكلاً وبنيةً فنيين.

وفى عام ١٨٢٧، تم العثور على قالب قصيدة النثر/ إنه قالب «النشيد الغنائى Ballade» ذى المقاطع الموجزة تمامًا، والمحكمة البنيان، ولم يعد باقيًا سوى أن يصب فيه محتوى شعرى أكثر أصالة من المحاكاة أو الترجمة المستعارة، وأن تحل القصيدة الغنائية الفرنسية محل الأجنبية، سواء أكانت تاريخية أم غنائية. وقد كتب «برتران» مقطوعاته الأولى حوالى عام ١٨٢٧، وتم تأليف الجزء الأكبر من «جاسبار الليلى Gaspard de la Nuit» عام ١٨٣٠. لكننى أود - قبل تناول مبدع قصيدة النثر - أن أستعيد كاتبًا آخر، التزم الطريق نفسه تقريبًا، فى الفترة نفسها، واكتشف - من جانبه، رغم موته المبكر - صيغةً مبتكرةً لم يتسع له الوقت لتطويرها تطويراً كافيًا.

ألفونس رابيه

نشرت (حوليات رومانتيكية)، عام ١٨٢٥، مقطوعتين لـ «رابيه Rabbe»: «السنتور»، مترجمةً عن مخطوط يونانى، و «خنجر العصور الوسطى»، مترجمةً عن مؤلف مجهول. فالأمر يتعلق مرة أخرى - إذن - بترجمة مستعارة؛ فهاتان المقطوعتان - إضافةً إلى «المراهقة» أو «الطوفان» المستمدة من نقش جنائزى قديم[١٥٧] - منظومة فى مقاطع، وأسلوبها لايزال «كلاسيكيًا» وتقليديًا: «تستطيعين أن تبوحى بمفاتنك إلى لعبة الأمواج»[١٥٨]، «تخلَّى عن اهتمامك اللامجدى بزينتك»[١٥٩]. ولا شك أن الميل إلى الهيللينية - التى تلهم غالبية هذه المعارضات - تشوه تأثير «شينييه»، الذى كان ناشره «هـ. دى لاتوش» واحداً من أوائل أصدقاء «رابيه» الباريسيين. وفى «السنتور» كان «رابيه» لايزال يذكر شخوص السنتور التى رسمها «شينييه» فى «الأعمى»، وبشكل خاص فى «اختطاف أوروبا» (يبدو مريبًا - بالمقابل - أن يتذكر «م. دى جيران» رابيه، أثناء كتابته «السنتور»، الذى يحمل مغزىً آخر مختلفًا تمامًا).

ولو لم يكتب «رابيه» هذه المعارضات للعصور القديمة، لما قدم لقصيدة النثر شيئًا جديدًا ذا بال. ولكن ينبغى - أولاً - أن نضم إليها «خنجر العصور الوسطى»، وخاصةً «الغليون»، التى يتسم مفهومها - إن لم يكن تنفيذها - بأنه أكثر تفرداً. ففى «الغليون» حداثة غريبة فى الأفكار والنبرة: «آه يا غليونى! اطرد، وأبعد هذه الرغبة الطموحة والمشئومة للمجهول والغامض»[١٦٠]. إن نغمةً كهذه -

* أغنية ينشدها بحارة «البندقية» فى إيطاليا.

جديدةً فى عام ١٨٢٥ ـ تقرب «رابيه» من القارئ المعاصر: «سأم الحياة»، و «الحلم بما لا يكون»، والنفور من الآخرين ومن الذات[١٦١]؛ إنه التعب من الحياة، الرومانتيكى والبودليرى. وثمة نصوص أخرى مكتوبة خلال «أوقات فراغ حزينة» لنهاية وجود أليم[١٦٢] تذهلنا بمنفوانها الكئيب، بغنائيتها التى يجعلها اقتراب الموت غنائية يائسة:

أيتُها الآلهة! كم تغير المشهد من حولى! كم فى هذه اليقظة من أحزان وأهوال! كنتُ قد غفوتُ على حافة الهاوية: وأفتح عينى لأرى نفسى غريقًا فى أعماقها:

قوة، وجمال، وشباب، إذن فكل شئ ضاع.[١٦٣]

وهذه الكتابات الأخيرة، رغم بعض الصور ذات البهاء المأساوى[١٦٤]، إنما هى ـ والحق يقال ـ تأملات أكثر منها قصائد. إن البحث عن الفن يؤدى به إلى الخضوع للتعبير الصادم، والصراخ الذى يصدر عن كائن تمزقه الآلام.

وسأطيل قليلاً فيما يتعلق بـ «قصيدة النثر» التى تعتبر نفسها كذلك (مادامت مكتوبةً فى مقاطع، وفى نثر متقن). والتى تقع ـ فيما يبدو لى ـ فى تقاطع الزاوية «الفنية» للفترة الأولى مع الزاوية الفلسفية: إنها مقطوعة «سيزيف» المكونة من مقاطع، والمتأخرة الآن، مادام «رابيه» يلمح فيها إلى «حرارة محرقة» يقول عنها إنها تأكل «أيامى وشبابى[١٦٥]»؛ والتى ظلت ـ للأسف ـ غير مكتملة. ورغم هذا، فقد كانت تنطوى على إبداع رائع، ملحمى وخيالى فى الوقت نفسه، فى تلك «الرؤيا» عن مستودع عظام الموتى الهائل، الذى يضاعف الزمن من حجمه، بدلاً من تحطيمه، ويحافظ عليه دائمًا: «نصب غامض يجسِّد ـ فى الوقت نفسه ـ النصب الكبير المجهولَ من تراكم القرون وأماكن انحدار أحلام اليقظة»[١٦٦]، و «حائط القرون» المنصوبة على عتبة «أسطورة القرون»[١٦٧]. وكيف لا يستدعى ـ فيما يخص المثالَين ـ الذين يزخرفون مستودع العظام الغريب («جرائم الملوك ومصائب الشعوب، والديانات المختلفة التى كان بعضها بشعًا فى دمويته: المعارك الدامية، والطواعين، والمجاعات»)، و «حائط القرون» حيث تميز عين «هوجو» البصيرة:

المصائب، والآلام، والجهل، الجوع،

الخرافات، والعلم، والتاريخ...

أو ـ فيما يخص موجز التاريخ العالمى، الذى يقدمه المقطع الأخير من «سيزيف» ـ («غرق القارات المنسية... اكتشاف العالم الجديد»)، و «انحدار أحلام اليقظة»؟

... والقارات الكبرى، الممتلئة بالضباب، الخضراء أو الذهبية، تلتهمها المحيطاتُ الكبرى بلا انقطاع...

... صوت العالم الجديد قديم قدم العالم الغابر.

ـ ولا تبدو المقارنة مفتعلة، حتى لو افترضنا أن «رابيه» و «هوجو» يدينان ـ معًا بشئ ما إلى التوراة، وربما إلى «س. مرسييه»[١٦٨].

كان «هوجو» صديقًا لـ «رابيه»، وكتب مقطوعة من الشعر المنظوم للطبعة الأولى لأعماله عام ١٨٣٥ (الصادرة بعد وفاته). وبعيداً عن أية قضية تتعلق بالتأثير، فإن حقيقة إطلاق صفات «رومانتيكى» و «هوجوى» (نسبة إلى «هوجو»)، على مجاز نثرى كُتب قبل عام ١٨٣٠، لهو أمر لافت تمامًا. وتأسف ـ أكثر من ذلك ـ على أن هذه المحاولة الأخيرة ظلت بلا اكتمال، وبلا مستقبل. وسيصبح «رابيه» ـ فيما بعد ـ رائداً لنوع سيكون على «برتران» أن يشهره، وإن يكن بطريقة مختلفة تماماً[١٦٩].

الهوامش

(١) انظر: Histoire du Vers français, Boivin, 1949. وبشكل خاص، في الأشعار الخاضعة للإيقاع المشروط (مثل الإيقاع التفعيلي في «أوكسان» و «نيكوليت») حيث تخلي نبرة الصوت مكانها للنغمة الموسيقية.

(٢) انظر: Lote, La Déclamation du vers français à la fin du VII^e siècle (Rvue De Phonétique, 1912, t.II,p. 313-363).

(٣) فقد لاحظ - عام ١٧٧٠ - أنهم في القرن السابع عشر «كانوا يضبطون نغم الأبيات بالإنشاد، الذي كان نوعًا من الغناء الرتيب -mél opée، ويضيف: «والواقع أن الشعر يقتضي تلاوته بشكل مختلف عن النثر» (Œuvres, éd. Moland, t.XXVIII, p.303 en note).

(٤) وستعارض الموسيقى - هي أيضا، وإن يكن في وقت لاحق - الشكل المربع، أي بناء الجمل في مجموعات مزدوجة (٤+٤ أو ٨+٨). (قارن: Dumesnil, Sur Le rythme musical Mercure de France, 16 nov. 1919

(٥) انظر الأب دي بو Réflexions critiques Sur la poésie et sur la peinture,1719,t.III.

(٦) du L' alexandrin français dans la deuxième moitié XVIII^e siècle, Hachette, 1907.

(٧) ؛ Œeuvres, t. XI, p.250، ذكره «مورنيه» في : L'alexandrin français...p. 33

(٨) La déclamation du vers français à la Fin du XVII^e siècle (Revue de Phonétique), 1902, p. 330.

ومن المفيد الإشارة إلى أن الموسيقى قاومت - في العصر نفسه - الطغيان الإيقاعي لألحان الأوبرا، ومالت إلى تقريب جملتها الموسيقية من لغة الكلام : وسترتبط جملة الأوبرا الملحنة، التي أبدعها «الوللي» بمعنى الكلمات، وستتعلق - بأمانة - بمقاطع الكلام (في حين أن الإيقاع الموسيقي ينتصر، في اللحن، على التعبير). ويقول «الوللي» : إن جملتي ليست إلا للنطق بها . (انظر R.Rolland, musiciens d'autrefois, Hachette, 1917, notes sur Lully,III,p.152) وهكذا لم يعد الشعر وحده هو الذي لا يغني الإنشاد الرتيب، بل وقفت الموسيقى نفسها ضد التماثلات الإيقاعية والأشكال الثابتة.

(٩) إنها النتيجة التي يصل إليها «د. مورنيه» وهو يبحث في مسألة القواعد في القرن الثامن عشر La Question des règles au XVIII^e siècle (Revue d'Histoire Littéraire de la france,1914) . وإذا ما كان احترام القواعد قد استمر طويلاً، فذلك - بوجه خاص - لأن «العبقرية المجهولة» القادرة على أن تفتح «بضربة واحدة الطرق الجديدة التي ستنوع من قواعد الماضي» لم تكن قد ظهرت بعد (3^e Partie, p. 617).

(١٠) وهكذا، يريد «دي لونغ» إلغاء الشعر المقفى (Raisonnements hasardés sur la Poésie Française, 1737) ويرصد «الأب بريفو» - في «الحسنات والسيئات» - عينة من الشعر غير المقفى، في أبيات «موزونة»، وذات أطوال متنوعة (1735,t.VI,p.68).

(١١) ارجع - في هذا الموضوع - إلى مقالة ج. دوري M.-J.Durry حول قصيدة النثر Poème en prose (Mercure de France) 1^er Février, 1937.

(١٢) Fénelon, Télémaque,éd. Des Grands Ecrivains de France, 1920; Introduction, p.XL.

(١٣) حول هذا الشخص العجيب الذي كتب عدة قصائد غنائية نثرية، وذهب إلى حد نقل عدة مشاهد من R» ميتريدات «Mithridate» نثرًا كي يقدر الجمهور كم سيكسب من ذلك، انظر أطروحة «ديبون» Houdar de la Motte (1988) .

(١٤) «كتابتنا تمتلئ بالشعر في المواضع التي لا نجد فيها أي أثر للنظم» (Lettre à l'Académie, ch. V, Projet de poétique) .

(١٥) Lettre ch.v .

(١٦) Le Nouvelliste du Parnasse,1734, t.I, p.198.

(١٧) مثل «لاموت» أو «الأب دي بو» في «بحث حول الشعر الملحمي».

والجدير بالذكر أن الفلاسفة قد توصلوا - خلال إدانتهم للشعر باسم الحقيقة والحكمة - وإن يكن عبر طرق متعارضة، إلى النتائج نفسها التي توصل إليها من أدانوا ذائقتهم باسم السمع والإحساس، مثل «الأب دي بو».

(١٨) Fénelon au XVIII^e Siècle en France, Hachette, 1917.

(١٩) قارن Chérel, La prose poétique française, l'Lrtisan du livre,1940. وانظر - في الكتاب نفسه - حول النثر الشعري لهذه الفترة، صفحات ص. ١٦٦ - ١٨٣ .

(٢٠) D'Eschemy,Œuvres, 1811,t.II,p.270.

(٢١) «خطاب إلى الأكاديمية»، الفصل الخامس : «أريد جليلاً مألوفا، شديد العذرية والبساطة، وأن يميل كل واحد إلى الاعتقاد بأنه كان سيجده بلا عناء...».

(٢٢) Le Pour et le Contre,1735, t.VI,p.81.

(٢٣) التي عرضها - بشكل خاص - في «منوعات» Variété III, GAllimard,1936, p.63.

(٢٤) «إعلان مبادئ «مترجمي الشعر» Profession de foi pour les traducteurs de poésie, Yggdrassil, 25 juin 1937. وهناك رفض مشابه لاعتبار الشعر كله شكلاً، كان موضوعا لأطروحة قام بها

«رنيللي» في «قصيدة مفتوحة وقصيدة مغلقة» (Poésie ouverte et poésie fermée) Cahiers du sud,1947 والشعر المفتوح هو ذلك الذي «يتحرر ويستغني عن الكلمات، التي لا تزول ولا تبطل وهي تهاجر من لغة إلى أخرى، وعندما تقدم في اللغة الخام، لا تكف عن أن تكون قابلة للنقل» (ص ٤٨).

(٢٥) لنذكر - رغم هذا - المحاولة الغريبة لـ «الأب سانادون» الذي ترجم، عام ١٧٢٨، «رسائل» و «هجاء» هوراس الشعريين إلى النثر العادي، بينما اختار «أناشيد غنائية» ليترجمها «نثرا شعريا» ذا أسلوب أكثر رقيا. ولسوء الحظ أصبح نثر «هوراس» الغنائي، الموجز والحيوي، لغة مطنبة وطنانة على يد «سانادون».

(٢٦) هي القصيدة نفسها التي تبدأ بـ «لقد حاربنا بالسيف»، وتنتهي بـ «مضت ساعات الحياة، وسأموت ضاحكا».

(٢٧) حول كل هذه الترجمات، انظر: Van Tieghem, Le préromantisme, Etudes d'histoire Littéraire européenne, 2 Vol., Alcan, 1924.

(٢٨) La notion de vraie poésie dans le préromantisme européen, op. cit., t. I, p. 19-71.

(٢٩) وهكذا، ترجم «هيردر» عشرة مقاطع من «إيدا» في «فولكسليدر Volkslieder» التي جمع فيها الأغاني الشعبية والبدائية، في حين أن نظام «إيدا» الشعري يمثل، على النقيض، فن شديد التطور (انظر الملحوظة ٣٠).

(٣٠) أنحّي «إيدا» جانبا، فهي - على النقيض - ثمرة نظام شعري بالغ التعقيد، يستخدم ١٣٦ بحرا مختلفاً : ذلك لأن محاولات النثر الشعري هي واقع الذهنية الحديثة، بحثا عن شكل فني جديد. وكانت الـ «سكالد Scaldes» الاسكتلندية تغنّي - من القرن الثامن حتى الحادي عشر - منظومة، بل في نظم بارع.

(٣١) في الخارج، سنرى «سيزاروتي» - في إيطاليا - يترجم «ماكفرسون» في أبيات غير مقفاة من أحد عشر مقطعا، و«هوبير» - في إنجلترا يترجم «جيسنير» في نثر موزون. وبذلك توصلا - هذا وذاك، كما يؤكد «فان تيجيم» - إلى التعبير بإخلاص عن الإيقاع الأصلي.

(Le Préromantisme ....t.I, p.226, et t.2, p.224) .

(٣٢) انظر : Œuvres de Turgot,t. IX, p.163.

(٣٣) «هوبير» الذي عرّف «تورجو» - تلميذه - على «جيسنير»، نشر باسمه هو مجمل الترجمات التي قام بها «تورجو» و «ميستير»، هو نفسه.

(٣٤) ظهرت ترجمتها الأولى (عن «مقتطفات من الشعر الإرسي» التي نشرها «ماكفرسون» عام ١٧٦٠، والتي أدمجت - فيما بعد - في ملحمة «أوسيان») في «جورنال إترانجيه Journal Etranger» في سبتمبر ١٧٦٠، ويناير وديسمبر ١٧٦١، ثم في يناير وفبراير ويوليو وسبتمبر ١٧٦٢. وسيمد «سوار» مجلة أوروبا الأدبية Gazette Littéraire de l'Europe بأجزاء أخرى عامي ١٧٦٤ و١٧٦٥ (انظر بيبليوجرافيا «فان تيجيم» في ختام أطروحته «أوسيان في فرنسا Van Tieghem, Ossian en France, Paris,1917.

(٣٥) أقدم هنا - لأبين تفوق «سوار» على أصحاب الأسلوب «النبيل» والكلاسيكي المزعوم - ترجمة للفقرة نفسها للبارون «دي سكندورف» من «ويرذر» (١٧٧٦): «اعصفي أيتها الرياح المزوبعة! اخرجي من كهفك أيتها العواصف الرهيبة! اجاري أيتها العواصف التي لا يمكن ترويضها وهزي قيودك، اعوي في غاباتنا، أيتها الزوابع البشعة ! وأنت، أيها القمر! اخترق السحب المتشققة. وأضئ بشعلاتك الشاحبة هذا الليل الرهيب! ليذكرني كل شئ بموت أطفالي، بموت أرنيدال القوي، وبضياع دورا التي لا تعوض!».

(٣٦) «أوسيان في فرنسا»، ص ٢١٠. ونعلم أن «فولتير» قد انتقد بحدة أسلوب «أوسيان» وسخر منه، بتقليده ومحاكاته في «أسئلة حول الموسوعة»

Questions sur l'Encyclopedie (1re partie, articles : Anciens et Modernes,1770) (Œuvres De Voltaire, XVII,p.236).

(٣٧) «أوسيان في فرنسا»، ص ١٤٥.

(٣٨) في يناير ١٧٦٢، «لاثمون Lathmon» وفي فبراير «أويثونا Oï thona»، وفي أبريل «دار - ثولا Dar- Thula» وفي يوليو «كونلات وكوتونا Conlath et Cuthona»، وفي سبتمبر «كومالا Comala». ومع ذلك، فإن هذه المقطوعات الأكثر درامية قد أثارت إعجاباً أقل مما أثارته المقاطع الغنائية المترجمة في البداية. «إنها ليست - على ما يقول جريم - قصائد موقف، تلك التي تستحق لدى الأوسمة».

(Correspondonce, avril 1762, cité par Van Tieghem, Ossian en France, p.145).

(٣٩) هكذا تصرف «سوار»، وهو يترجم «كارثون Carthon» عام ١٧٦١، في «جورنال إترانجيه Journal Etranger»، فذكر تسعة مقتطفات ترتبط - معا - بتحليل موجز، ليختصر - بهذه الطريقة - كلا ملحميا شاسعا ومملا، إلى سلسلة من «قصائد نثرية» قصيرة.

(٤٠) أول أغنية في «أناشيد سيلما Chants de Selma»، ترجمة «سوار» في Gazette Litteraire d'Europe, le 1er août 1765.

(٤١) في عام ١٨٢٠، ترجم «ميريميه» «أوسيان» مع صديقه «ج.ج. أمبير» انظر خطاب «أمبير»، الذي ذكره بوفانوفيتش في أطروحته حول «جوزلا»: La Guzla, Grenoble,1910, p. 133

(٤٢) من عام ١٧٦٥ إلى عام ١٧٨٧، نرصد ٢٠ محاكاة لـ «غزليات» جيسنير، سواء بالشعر أو النثر، وذلك في (روزنامة ربة الشعر Almanach des Muses) وحدها. Van Tieghem, Le Préromantisme Européen ,t.II,p.283.

وحول هذه «الغزليات»، انظر فيما يلي «الترجمة المستعارة وقصيدة النثر».

(٤٣) انظر ـ فيما يتعلق بهذين النمطين من النثر، مقالات A.Anglès,sur **L'esprit de la prose, dans Action** du 5 juin 1945.

(٤٤) قارن A. François, dans l'**Histoire de la langue française** de Brunot, t.VI,2e partie, livre II: **la langue post-classique**: "**Le langue de la passion**" p. 2055-2060. ويذكر أن «ديدرو» قد اخترع «نقاط الإرجاء» التي أساءت اللغة العاطفية استخدامها، والتي نجدها لديه جملا رخيمة، وكلمات معزولة، وعلامات تعجب، وكلمات ذات مقطع واحد، وطرق تعبير إضمارية (ص ٢٠٥٩). أليس ذلك هو بداية الجهد المضاد للخطابية الذي ستواصله قصيدة النثر؟

(٤٥) قارن Van Tieghem, **Ossian en France**, p. 130-134.,

(٤٦) انظر **Salon de 1767, article Lautherbourg.**

(٤٧) نستعيد عبارة «مونجلون» في أطروحته حول «التاريخ الداخلي لما قبل الرومانتيكية» **l'Histoire intérieure du Préromantisme français** (Arthoud,1930).

(٤٨) Rousseau, **Œuvres**, Hachette, 13 vol., t.V,p.89, .cité par A. françois والأمر يتعلق هنا بالنثر، لا بقصيدة النثر. فالمحاولة الوحيدة لروسو في «قصيدة النثر» «لاوى إبراهيم» **Le lévite d'Ephraïm**، ليست بذات أهمية، نظرا لأسلوبه «الشعري» نفسه، والكلاسيكي الزائف.

«اللاوى» أحد أبناء «قبيلة» اللاويين» الإسرائيلية القديمة، ومهمته خدمة المعبد (المترجمة).

(٤٩). **Histoire Intérieure Du Préromantisme français**, t.1,p.172

(٥٠) يقول عن التصوير الزيتي (وهو ما ينطبق ـ أيضا ـ على الأدب): «القواعد جعلت من الفن روتينا، ولا أعرف ما إذا كان ضررها أكثر من نفعها. لنتفق: لقد أفادت الإنسان العادي، وأضرت بالإنسان العبقري» (Œuvres,Garnier, 1876, t.XII,p. 76 - 77) وأيضا، في مقالة «عبقرية» **Génie** في «**Encyclopédie**» عام ١٧٥٧: «القواعد وقوانين الذوق ستعرقل العبقرية، والعبقرية تحطمها كي تطير نحو السامي، نحو ما يؤثر على العواطف، وما هو عظيم».

(٥١) أوضح «فان تيجيم» كيف أن هذه الفكرة كانت محببة إلى قلب كل «السابقين على الرومانتيكية» من الأوروبيين: يونغ، جوته، إلخ. (قارن **Le Préromantisme, Etudes d' histoire littéraier européenne**, 2vol.,alcan,1924).

(٥٢) **Histoire Intérieure du préromantisme français**, t.I,ch.2,p.1.

(٥٣) أحيل ـ بالنسبة إلى الأول (شعر) ـ إلى دراسات «مونجلون» في المجلد الثاني من كتابه **Histoire Intérieure du Préromantisme français**, Arthaud,1930; وبالنسبة إلى الثانية (القصائد) إلى كتاب **Vista Clayton, The prose poem in french poetry of the XVIIIe century, Columbia University**, 1936.

وبشكل خاص الفصل العاشر.

(٥٤) قارن مونجلون، سبق ذكره، المجلد الثاني ص ص ٢٤٧ ـ ٢٤٨: «ها هو منتصف الليل يدق، يا له من صمت. لاشئ يتحرك. هل كل الناس نيام حتى هذه اللحظة؟...».

(٥٥) انظر: **Œuvres de Mme Roland, Paris, an VIII, tome 3.**

والغريب ـ في «مذكرات» مدام رولان ـ أن هذه الزيارات نفسها إلى فنسين، لدى خالها الكاهن القانوني بيمون، تتيح الفرصة، على النقيض، لوصف قصير، حي وجذاب، لـ «حفلات مابعد العشاء المرجاء، حيث كانوا قد رفعوا الأطباق من المائدة، ورقدت علبة ذات غطاء أسطواني تستخدم مكتباً ويستخدمها الكاهن القانوني «بلرو» الذي يرتدي النظارات ويجعل آلة الباص تهدر، بينما كنت أخمش كمانا، وخالي يقرقع بالناي».

(٥٦) انظر رسالتها إلى صديقتها في المدرسة الداخلية، الآنسة «كانيه»، في ٦ يوليو ١٧٧٦، التي ذكرها «لانسون» (**Choix de Lettres du XVIIIe siècle**, p.661).

(٥٧) إلى السيد دبليير، ١٤ مايو ١٧٨٣، ذكره «لانسون» **choix de Let-tres...**, p.629.

(٥٨) انظر «لانسون»، مرجع سابق، ص ٦٨٦، وما يليها.

(٥٩) على سبيل المثال، خطاب ٦ ديسمبر، المكون من مقطعين قصيرين.

(٦٠) انظر: **Observations en tête d'Obermann** (éd. Michaut, Hachette,1940, t.I,p.1).

(٦١) المرجع السابق، ص٥، ملاحظة.

(٦٢) المرجع السابق، وبعض التعبيرات الواقعية سيتم تصحيحها بعد الطبعة الأولى: عجول ستحل محل الأبقار، إلخ...

(٦٣) انظر: **Obermann**, lettre XXV.

(٦٤) المرجع السابق، الخطاب الثامن والستون (**éd Michaut**, t. II, p. 122).

(٦٥) هناك مثال مميز لهذا الانصهار: «الأيام الجميلة عديمة النفع لي، الليالي العذبة مرة لي. سكينة الظلام! تحطم الأمواج! صمت! قمر! عصافير تغرد أثناء الليل! أحاسيس السنوات الشابة، ما الذي أصبحت عليه؟» (Lettre LXXV, t. II, p. 147). و إيقاع هذه المقطوعة الجميلة ـ في ذاته ـ معبر بصورة رائعة.

(٦٦) ذكره «ميرلان» (**Sénancour**, p.94)، الذي يقرب الجملة من «نوفاليس»: «كل المرئي يرتكز على أساس غير مرئي». (لقد خضع

«سيناتكور» لتأثير «سان ـ مارتان»، والقصائد «الهنلوسية»، وربما بـ «نوفاليس» عبر «سباستيان مرسييه» (سبق ذكره، ص ص ٨٩ ـ ١٠٦ (Merlant

(٦٧) نشر «سيناتكور» ـ أيضا ـ فيما نعلم «أحلام يقظة حول طبيعة الإنسان البدائية التى تتميز بعض مقتطفاتها بطابع شعرى أكثر منه فلسفيا.

(٦٨) انظر : ر. دى جورمون، مقال حول لوسيل دى شاتوبريان، فى Promenades littéraires,t.V وقد نشرت أعمال «لوسيل» مصحوبة بتعليق «ل.ل تومليى» عام ١٩١٢(Messein).

(٦٩) انظر: Chateaubriand, **Mémoire d'Outre-Tombe**, I^er par-tie,livre III.

(٧٠) انظر: Neufchatel,1784 (tomesI et II), et ILausanne 1785 (tomes III et IV) .

(٧١) النثرية الموجودة ـ على سبيل المثال ـ فى «ترتيلة إلى الربيع t.) **Hymne au printemps** حول دودة الفراش، هنا «الأنبوب المنتظم»، «المتفش بأشواك حريرية وأرجل لا تزال بلا شكل محدد».

(٧٢ انظر: **Mélanges Lanson**, 1922, p.258 - 267.

(٧٣) انظر: **Mon Bonnet de Nuit**, t.II,p.130. قارن أيضا «حلم اليقظة الخامس لروسو.

(٧٤) يؤكد مقال حديث كتبه «هـ. ت. باترسون» (Petites clefs de grands mystères. **Revue de Littérature comparée**, janvi-er - mars 1951, p.85 -100). أن «مرسييه» كان موضع شغف بألمانيا، بالإضافة إلى أهمية تأثيره على «هوجو».

(٧٥) ملحوظة **Néologie**, 1801, préface, p. xiv.

(٧٦) انظر فصل «vers françois» t. II,p.254 (**Mon Bonnet de Nuit**) حيث يهاجم «مرسييه» ـ بحدة ـ القافية «الرتيبة والمدللة»، ويعلن تفوق النثر «على شعرنا القوطى».

(٧٧) انظر : Mornet, **Le sentiment de la nature en France de, J.-J. Rousseau à Bernardin de St-Pierre, Hachette**,1907, p.413.

(٧٨) انظر Scènes champêtres de perreau,1782, **Mélanges tirés d'un petit portefeuille** de sylvainmaréchal,1770,etc...

(٧٩)ذكره «شيريل» **Fénelon au XVIII^e siècl en France**, p. 445.

(٨٠) وإنه لذو دلالة أن نشهد صدور ديوان من «حكايات وأشعار لرسية» عام١٧٧٢، يحتوى على مقاطع قصيرة غنائية، تم اختيارها ـ من هنا وهناك ـ من «أوسيان»، ولا تحتفظ بشئ من طابع العمل الملحمى.

(٨١) انظر Tableau de Paris, t.II, cité par **Monglond, Histoire in-térieure du Préromantisme français**, t.I, p. 100.

(٨٢) **Avertissemen** فى بداية ترجمته لـ «غزليات»، عام ١٧٦٢، ص٩١.

(٨٣) انظر:Variétés Littéraires,1768,t.I,p.391 ونضرب مثلا على ذلك استخدام كلمة «شئ»، وهى «مصطلح ميتافيزيقى».

(٨٤) المرجع السابق، المجلد الثانى، ص٤٢ **Réflexions** تسبق ترجمة أول **Nuit** ليونغ.

(٨٥) قارن ترجمة «الحب الذى أسئ جزاؤه» **L'Amour mal ré-compensé** حيث يغنى إلى حورية بحر أغنية مضحكة (ربما نبعث فكرتها من ثيوقريط، حيث يقارن نفسه بـ «عجل مرح»). «ساتير»: شخص خرافى، نصفه الأعلى إنسان والأسفل لعنزة (المترجمة).

(٨٦) هكذا تم تقديم «ترتيلة إلى الشمس» لريراك، باعتبارها مترجمة عن اليونانية.

(٨٧) انظر : Les Incas (1777), ch. XLVII.

(٨٨) «على النثر ألا يختلط بالنظم»، ذلك ما يقوله فى كتاب الشعر (الفصل الأول، ص ٢٤٢) والحظر الذى أصدره «فوجولا» : «علينا أن نتجنب النظم قدر الإمكان فى النثر، وخاصة البحر السكندرى» **(Remarques sur la lange franÇaise**, 1647,p.104) ظل مقبولاً بشكل عام تماماً، حتى فيما يتعلق بالنثر الأدبى والشعرى. قارن Vista Clayton, **The prose poem in french poetry of the XVIII, Century**, Columbia University,

(٨٩) كان «سوار» قد أعطى (لوجورنال إترانجيه) ـ عام ١٧٦٢ ـ ترجمة «دار ـ تولا» التى تتضمن قصيدة «ابتهال إلى القمر» الشهيرة. ونعلم أن «الناتشيز» ـ التى نشرت عام ١٨٦٢ ـ قد وجدت مخطوطة منذ ثلاثين عاما.

(٩٠) والدليل أن «التراتيل» شديدة التكلف من الناحية الأدبية، فى «شهداء» و«أغنية الموت» لـ «سيمردوسيه» وخاصة فى الكتاب الثالث والعشرين، وهى نموذج حقيقى للأسلوب الكلاسيكى المستعار.

(٩١) انظر ما سبق، الملحوظة رقم ١٤.

(٩٢) انظر **Dissertation sur la poésie rhythmique (sic) dans les Antiquités poetiques** حيث يميز الشعر الإيقاعى لليهود والشعر الموزون، ويكتشف بالنسبة إلى الباقى شعرا إيقاعياً فى الأغنية الحديثة.

(٩٣) انظر **Le Livre échappé au Déluge, en style primitif, ou Psaumes nouvellement découverts**, à Sirap (=Paris),1784.

(٩٤) انظر : **Fusil. Sylvain Maréchal, ou l'Homme sans Dieu**, Plon, 1936.

(٩٥) انظر : Psaume XXVI,p.73 .

(٩٦) أحب الفتاة المولدة البيضاء التى تغنى بها نظماً، والتى لا يزال نثره يتذكرها.

(٩٧) يتذكر شاتوبريان «بارنى» فى «الناتشيز»، ليصف غراميات الزنجى إميلى، وفى ملاحظة فى **Génie du Christianisme** (2e partie, livre V,chap. 2).

يذكر أيضا «ناهاندوف» باعتبارها نموذجا لـ «أغانى الزنوج والمتوحشين».

(٩٨) نعلم أن «هردير» قد أدخل بعض هذه الأناشيد «البدائية» فى مؤلفه «فولكسليدر **Volkslieder**» وفى عام ١٨٤٤، سيكتشف «سانت - بوف» حيلة «بارنى». (**Portraits contemporains,** tome IV)

(٩٩) «ولم أقل أبدا إننى أنتجت قصيدة»، كما يقول فى «اختيار الشهداء». وبعد أن يقول عن «أتالا» إنها نوع «ما من القصيدة»، يستدرك فى ملحوظة : «إننى مضطر إلى التنبيه إلى أنه إذا ما كنت أستخدم هنا كلمة قصيدة، فذلك لأننى لا أعرف كيف أفهم غير ذلك. لست إطلاقا من هؤلاء الناس الذين يخلطون بين النثر والشعر» éd.V.Giraud, 1906, **Préface,** p.XIII.

(١٠٠) **Mémoires d'Outre-Tombe,**livres II et VI.

يصف «شاتوبريان» نفسه ابتهاله إلى «سينتى» بأنه «أغنية شبه متأوهة».

(١٠١) انظر : **Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire,** Garnier,1861, 5e leçon.

وفى الدرس السابع، سيشدد «سانت - بوف» على فن «شاتوبريان»، وسيلومه على كتابة الأشعار بدلاً من الروايات.

(١٠٢) انظر **Annales Romantiques** 1835. والنص الأولى لـ «ذكريات» (ذكره «ف. جيرو» فى ملحوظة من كتابة **Extraits de** Chateaubriand, Hachette,p.310) بريتانى فى الربيع».

(١٠٣) على نحو ما يتذكر «سانت - بوف» (سبق ذكره، المجلد الثانى، ص ١٨ _٣٢) فيما يتعلق بـ **Romance du Dernier Abencérage**، وقارن - فى «خط سير الرحلة من باريس إلى القدس» **Itinéraire de Paris à Jérusalem**»، تأملات «شاتوبريان» حول الأغانى الشعبية اليونانية.

(١٠٤) انظر : **Atala,** éd . V. Giraud, 1906, p.40 - 41 et p.78-80.

(١٠٥) قارن **Psaumes** 42,49,etc... وبالمثل **Ezéchiel,**32,18-32

(١٠٦) انظر : **Les Martyrs, Livre VI** (قارن ما سبق، تحت عنوان «تأثير الترجمات». ونعلم التأثير «الكهربائى» الذى تحدثه قراءة هذا «البردى» على «أوجستين تيبرى» الشاب. فقد وصفه فى مقدمة **Récits des Temps Mérovingiens.**

(١٠٧) **Les rythmes comme introduction physique à l'esthetique,** Boivin,1930

إن هذا النمط من النثر متأنق تماماً بشكل خاص، لكنه يريد أن يغنّى، وأن يكون ذا مظهر هندى، متطلبات كثيرة. وقد حققها شاتوبريان بما يعلمه عن الإيقاع الوحشى، ولم تعد تلك - على الإطلاق - هى إيقاعاته الخاصة التى تنشأ تلقائيا (ص ٢١).

(١٠٨) المرجع السابق، ص ٢١.

(١٠٩) انظر : Preface du tome I, an X (1801).p.vi.

(١١٠) فى الجزئين الأولين، وحدهما، نقرأ ترجمات من الألمانية (مقاطع هوفمان «إلى قطعتى» وحكايتين خرافيتين للينشمبرج)، ومن الإنجليزية (استعارة)، و «غزلية» مترجمة بتصرف من الإيطالية، ومحاكاة أناكرين لـ «حكاية هندية»، و «قصة يونانية» (فى مقاطع)، و «تسامح» و«فصل من سفر التكوين المكتشف حديثا» مترجم عن العبرية إلى الفرنسية».

(١١١) انظر : **La mue de l'Amour,** par Lefranc,t.VI (1805) p.21 -22.

(١١٢) «إن لم تكن هناك سوى طريقة واحدة فى الكتابة فى أفضل شكل ممكن، فهل يمكن - مع قواعد النظم - أن تستطيع هذه الطريقة الوحيدة أن تتواجد دائما؟ هكذا كتبت، وهى تقيم تعارضاً بين الشعر والنثر **De la Littérature,** 1800, éd Didot, (1861,t.I, p.286)

(١١٣) **De l'Allemagne,** 1813, éd. Didot, t.II, 2e partie, chap.9,p.58.

وتضيف : «إن طغيان البحر السكندرى غالبا ما يفرض علينا ألا نضع - أبدا - فى شعر منظوم ما يمكن أن يكون - مع ذلك - شعراً حقيقياً».

(١١٤) انظر: Improvisations de corinne au Capitole (l.II,chap.3): dans la campagne de Naples (l.III,chap. 4) etc..

(١١٥) «وأجمل الأجزاء النثرية التى عرفناها، هى لغة العواطف التى تستحضرها العبقرية» (De la Littérature,p.286)

(١١٦) انظر 1er édition,1813 ويبدو أن نجاح **Gaule Poétique** كان كبيرا ومستمرا.

(١١٧) فى ندائه **A un écrivain des Quatres Vents de l'Esprit .**

(١١٨) انظر **Fragments,** Renouard, Paris,1819,p.37 (6e fragment) وتتذكر فى «هذا العويل الأليم الذى ينحدر من عصر إلى عصر» («هذا العواء الطويل»، عام ١٨٥٧) فى «الفنارات» لبودلير.

(١١٩) **Portraits contemporains,**t.I, Paris, 1846 P.298.

(١٢٠) هو الموضوع الشهير : «لماذا أستيقظ يا نسمة الربيع»، الذى تكرر استخدامه كثيرا منذ «بوذيرا».

(١٢١) سنجد مزيدا من التفاصيل فى أطروحة «يوفانوفيتش» حول «جوزلا» لميرميه **La Guzla de Mérimée,** Grenoble, 1910,1re partie, chap. 2: **la Ballade populaire.**

(١٢٢) أضع - فى الإطار نفسه - الاقتباسات «ذات الموضوعات الشعبية فى شكل أناشيد غنائية، من تأليف هذا أو ذاك من الكتاب : مثل «لينور» تأليف : «بورجير»، و«ملك أولين» تأليف : «جوته»، و«الأناشيد

الاسكتلندية» تأليف «والترسكوت». ولم تحز هذه الأناشيد الأدبية – عندما ترجمت – تأثيراً يختلف عن ذلك الذى حازته الأغانى الشعبية الأصيلة.

(١٢٣) انظر **Conservateur Littéraire,** 1819 - 1821, éd. J. Marsan, Hachete,1922; **Introduction**,p.xvii.. وتعبير «أغاريد رخيمة» استخدمه «أبيل هوجو» عن «القدس يخلقها الشاعر، والتى لا يصنعها ناظم الشعر» (tome I ,1,p.75) .

(١٢٤) انظر: Tome I,2,p.105-107 .

(١٢٥) فى مقال **Du Génie** لأوجين هوجو بشكل محدود (يناير ١٨٢٠).

(١٢٦) انظر: **Revue des Deux Mondes,**1831,t.III,3e livraison. وتعلم أن «أوجين هوجو» سرعان ما أصيب بالجنون.

(١٢٧) «الهولان Le Hulan» و «مقبرة لوبان» أعيد طبعهما – على التوالى – فى مايو ١٨٢٠ ويوليو ١٨٢٠، وأعيد طبعهما فى **Tablettes Romantiques,**en1823,ainsi que le **Duel du Précipice** .

(١٢٨) فيما يخص ما يقوله الكلاسيكيون، انظر ما ذكره ا.ديشان **La guerre en temps de paix,Mus française,**mai 1824.

(١٢٩) انظر: **La Muse française,** 1823-1824, publiée par J.Marsan,Comély,1907. **Introduction**,p.xix.

(١٣٠) انظر: **Muse Française,**1823,tome I.

(١٣١) انظر: **Muse Francaise,**12e livraisan,t.II,p.301.

(١٣٢) انظر: **Racine et Shakespeare** (1822), Charpentier,1935,p.166 .

(١٣٣) وثمة مثال مشهور، عن التورية المثيرة للسخرية، يتمثل فى كلمة هنرى الرابع عن «العصيدة»، التى حولها «يجوفيه» فى مؤلفه «موت هنرى الرابع» إلى :

وأخيرا أريد فى اليوم المحدد للراحة، أن يتلقى الضيف المثابر للنجوع المتواضعة، على مائدته الأقل تواضعا، بإحسانى، بعضا من الوجبات المخصصة للرفاهية.

(١٣٤) انظر: Victor Hugo, **Odes,** préface de 1824 .

(١٣٥) انظر: Emile Deschamps, **Préface** des **Etudes Françaises et Etrangerès** (1828) pulbiée par H. Girard, Bibliothèque Romantique,1923,p.22.

(١٣٦) انظر: **Préface**, éd . H. Girard,p.61.

(١٣٧) قارن «مقدمة كرومويل» عام ١٨٢٨ : «فالفكرة، وقد غمست فى الشعر، تتضمن – فجأة – شيئا ما أكثر حدة، وأكثر سطوعا» (éd. Souriau,1897,p.283).

(١٣٨) مقدمات **Odes et Ballades** ويشير «هوجو» – فى المقدمة نفسها – إلى «الأعمال الشعرية الجميلة من كل الأنواع، سواء أكانت شعرا أم نثرا، التى شرفت قرننا».

(١٣٩) مقدمة كرومويل، مرجع سابق،ص ص ٢٨٥، ٢٨٦.

(١٤٠) «دى لامنيه» الذى أعجب به الرومانتيكيون إعجابا شديداً، وأصبح مشهورا منذ كتابته «دراسة عن اللامبالاة» (١٨١٧). وقد نشرت فى جزئين عام ١٨٢٥ : «الملحد» و «اليهودى» (أعيد نشر الأول فى ملخص «الدفاتر التذكارية»). وحول «الدفاتر التذكارية»، انظر Asselineau **Bibliographie Romantique**, 2e éd.1872 .

(١٤١) استعادة من **Conservateur Littéraire** (قارن مع ما سبق تحت عنوان «فجر الرومانتيكية..»)

(١٤٢) عامان،١٨٣٠ – ١٨٣١.

(١٤٣) اعتبارا من ١٨٣٠ . انظر – عن «الدفاتر التذكارية» – بيبليوجرافيا لاشيفر.

(١٤٤) فى مقال حول أنشودة «المورلاك».

(١٤٥) انظر **Smarra,ou les démons de la nuit**,1821. أراد نوديـيه، الأول فى أدبنا، أن يؤلف قصيدة الحياة الليلية، هكذا كتب كاستيكس عن سمارا (**Le conte fantastique en France de Nodier** à Maupassant,Corti,1951,p.132

(١٤٦) يؤكد «نوديه» – فى المقدمة – أن اسم سمارًا هو اسم الروح الشريرة التى تتسبب فى الكوابيس، و «نوديه» – الذى أقام «إيلليرى» عامى ١٨١٢، ١٨١٣ – كان يجهل تماما، على أية حال، اللغة الصربية الكرواتية. انظر أطروحة يوفانوفيتش حول **Guzla de Mérimeé,** Grenoble, 1910, p.68 -109.

(١٤٧) قارن «يوفانوفيتش»، مرجع سابق، ص ص ١٠٢، ١٠٨. والطريف أن «نوديه» قد سمى «ايكه» باسم الكونت سبالاتان، الذى كان يرأس قبيلة البباش، حيث أقام «نوديه» فى «إيلليرى». وهو اسم وجده «مريميه» إيلليريا خالصا، إلى حد أنه استخدمه فى «جوزلا» **La Guzla...** (Yovanovitch,p.104) والجزء الثالث «غزلية» أدبية خالصة للشاعر الراجوزى «إينياس جيورجى»، وقد ترجمها «نوديه» عن ترجمة إيطالية.

(١٤٨) انظر مقدمته، عام١٨٤٢.

(١٤٩) انظر: Trahard, **La jeunesse de mérimeé**, Champion, 1924 p. 265-266.

(١٥٠) انظر : **La Guzla,** éd du Divan, 1928, **Introduction** d' E. marsan, p. viii.

(١٥١) سأذكر – نقلا عن «يوفانوفيتش» **La Guzla de Mérimée**, Grenoble,1910,p.374-375.

ثلاث ترجمات فرنسية لبداية نشيد. زوج حسن أغا الغنائى:

١ ـ ترجمة عام١٨٧٨، عن ترجمة «فورتى» «الإيطالية»:

«أى بياض يتألق فى هذه الغابات الخضراء؟ أثلوج، أم بجع؟ ستكون الثلوج قد ذابت اليوم، والبجع قد طار. إنها ليست بثلوج ولا هى ببجع، لكنها خيام حسن أغا. فيها يرقد جريحا وهو يتوجع بمرارة».

٢ ـ ترجمة «نوديه» نقلاً عن «سمارًا» (وقد تمت أيضا عن «فورتى»):

«أى بياض باهر يشرق بعيدا على العشب الأخضر الشاسع للسهول والأجمات؟

أهو ثلج أم بجع، طائر الأنهار البراق هذا الذى يغطيها بالبياض: لكن الثلوج تلاشت، لكن البجع استأنف طيرانه نحو مناطق الشمال الباردة.

لا، ليس الثلج، ولا البجع. إنه سرادق حسن، حسن الشجاع، الجريح على نحو يبعث على الألم، الذى يبكى من غضبه أكثر من بكائه من جرحه».

٣ ـ ترجمة «مريميه»:

«ما هذا البياض على السهول الخضراء؟ أهى الثلوج؟ أهو البجع؟ ثلوج؟ كان لابد أن تذوب. بجع؟ كان لابد أن يطير. ليست الثلوج أبداً، ليس البجع أبداً: إنها خيام الأغا حسن أغا. وهو ينتحب من جراحه الأليمة».

ونرى ـ بوضوح ـ إلى أى حد يتملك «نوديه» بالتوازنات الإيقاعية، و«مريميه» بالفاعلية والإيجاز.

(١٥٢) انظر: La Guzla de Mérimée,p.281، ملحوظة٢.

(١٥٣) انظر: La Guzla. éd. du divan,1928,p.42-44.

(١٥٤) المرجع السابق، ص ص ٥٧، ٥٨.

(١٥٥) المرجع السابق، ص ص ٨٤، ٨٦.

(١٥٦) «يسمبو، يسمبو! البحر أزرق، والسماء صافية، القمر مرتفع، والريح لم تعد تهب فى أشرعتنا من أعلى. يسمبو، يسمبو! (إنه أول المقاطع الخمسة، ص ٩٢ ـ٩٣).

ويوضح «مريميه» ـ فى ملحوظة له ـ أن هذه الكلمة «يسمبو» بلا أى معنى. والبحارة الإيلليريون يرددونها وهم يغنون ـ باستمرار ـ أثناء تجديفهم، حتى يضبطوا إيقاعهم.

(١٥٧) تم نشر «السنتور» و «الطوفان» ـ لأول مرة ـ فى Album de Grille et Magalon, en 1822.

(١٥٨) **Le Centaure, Album d'un pessimiste,** éd.par J. Marsan, Bibliothèque Romantique 1924 p.198.

(١٥٩) السابق، ص ٢٠٢، L'Adolescence.

(١٦٠) السابق، ص ١٩١، **La Pipe**.

ونعلم أن «بودلير» و«مالارميه» سيستعيدان الموضوع.

(١٦١) «آه! كم أن حماقة الآخرين تصيب بالغثيان، من هو مستاء ـ سلفا ـ وضجر من ثقله هو!» .

ص ١٨٨. قارن «بودلير» فى «الساعة الواحدة صباحا»، من ديوانه (سأم باريس).

(١٦٢) جمع «ج.مارسان» قصائد النثر (بشكل أكثر منهجية عما هى عليه فى الطبعة التى تلت وفاة «ألفونس رابيه» عام ١٨٣٥)، فى الجزء الثالث من «ألبوم متشائم **Album d'un Pessimiste** بعنوان «أوقات فراغ حزينة». مات «رابيه» فى ٣١ ديسمبر عام ١٨٢٩ بعد صراع مع مرض أصابه بالتشوه.

(١٦٣) سبق ذكره، ص ١٢٢ **L'Abime**.

(١٦٤) وبذلك، فسورة الحياة فى «**Mon Ame**» ـ «دراما تراجيدية وهزلية، حيث يدفع المشاهدون ثمن مقاعدهم «من قوتهم ودمهم».

(١٦٥) «سيزيف» مرجع سابق، ص ٥٥.

(١٦٦) انظر: **Les Feuilles d'Automne,** pièce XXIX, datee de mai 1830.

(١٦٧) انظر: **La Vision d'où est sorti ce livre,** pièce liminaire de : **la Lègende des Siècles,** 1856

(١٦٨) قارن **Singulier Monument** فى:

L'An 2440, I.I, chap. 22 (éd.de 1786).

(١٦٩) فى Histoire de La Langue française, t. XII, Ch. Bruneau.

ويرصد «ش.برونو» ثلاث محاولات فى قصيدة النثر فى المرحلة الرومانتيكية: «رابيه» و «برتران» و «م.دى جيران»، باعتبارها «محاولات معزولة لا رابط بينها» (ص ٢٩٣). ولاشئ يشير ـ فى الواقع ـ إلى أن أيا من هؤلاء الشعراء الثلاثة قد عرف تجارب الشاعرين الآخرين، (ماعدا ـ ربما ـ القصائد التى نشرت فى «الحوليات الرومانتيكية»).



آفاق تراثية

معلقة امرئ القيس: بنيتها ومعناها* (١)

عدنان حيدر**

- ١ -

قصائد قليلة فى تاريخ الأدب هى التى حظيت بهذا القدر من البحث الذى حظيت به معلقة امرئ القيس[٢]، فكل سمة نحوية وكل صورة وكل مقطع حظى بالبحث الدقيق، وحظى بالمناقشة والتقييم من قبل الفروض النقدية التى اهتم بها التراث. لكن الآراء النقدية كانت، حتى وقت قريب، تجزيئية بطبيعتها ومقصورة بشكل أساسى على الأبيات والصور والموضوعات المفردة، ولم تظهر محاولة لرؤية المعلقة قصيدة مكتملة، يتشابك معناها ورؤيتها (فرديًا وجماعيًا) مع قيمتها الشكلية: الأصوات، والصور، والإيقاع، والقافية. وقد طرقت تحليلات «كمال أبو ديب» فى هذا الصدد أرضًا نقدية جديدة وفتّحت أبعاداً فى دراسة الشعر الجاهلى لم يتم شرحها بعد. ومن ثم، فإن دراستنا هذه تفيد أساسا من استبصارات أبى ديب[٣]، ولابد أن تقرأ جنباً إلى جنب مع دراسته عن الشعر الجاهلى. ولا توجد قراءة مناسبة أو صحيحة لأية قصيدة. وتقوم هذه الدراسة على تصور لرؤية الحياة والموت فى الجاهلية، وعلى تعريف جديد للقصيدة الجاهلية كشفت عنه دراسة مورفولوچية شاملة لغالبية القصائد الجاهلية الكبرى.

ولكن، لأن تصميم الدراسة يمضى من الخاص إلى العام دون رجوع تفصيلى - من البداية - إلى السياق الأدبى والثقافى للمعلقة ونماذجها الأصلية، فإن من المهم هنا أن نعرف باختصار - وبشكل عام - القصيدة الجاهلية والمكونات الأساسية للرؤية الجاهلية. وأعنى بـ«الرؤية» مجمل معتقدات الإنسان الجاهلى وقوى الحياة عنده والتساؤلات الوجودية حول الحياة والموت، خشونة الصحراء، حركة القبيلة الدائمة من مكان إلى مكان وراء العشب، معاناة القلق نتيجة لهذه

---

* ترجمة: خيرى دومة، كلية الآداب، جامعة القاهرة. وعنوان المقال
The Muállaqa of Imru' al - Qays: Its Structure and meaning.

** جامعة بنسلفانيا

الحياة غير المستقرة، التمزق الحتمى لروابط الحب والصداقة، الإيمان بنسبية كل القيم، الانغماس القوى فى الحياة، الإذعان للموت والتمرد عليه، الوعى الحاد باقتراب الموت، المحاولات البطولية لبعث الحياة فى لحظات الماضى السعيدة، الكفاح من أجل تخليد تلك اللحظات ـ كل هذه مكونات للرؤية الجاهلية.

والقصيدة، التى هى تجل لهذه الرؤية، تنجز إمكان تفسيرها جماليًا على نحو جماعى وتقليدى من خلال حياة الصحراء. والقصيدة ـ بوصفها مصطلحاً فى هذه الدراسة ـ هى مؤلف شفاهى(٤) متعدد الأغراض، وطقسى، يتكون من جزئين رئيسيين على الأقل: فى الجزء الأول يطرح الشاعر من خلال الثنائيات والتعارضات رؤية عرب الجاهلية للواقع: الترسيخ الباهت للحياة فى وجه التغير المحتوم والعبث والموت، هذا بالإضافة إلى رؤيته الخاصة. أما فى الجزء الثانى، فهو يؤكد بأسلوب متنوع قيم الحياة الإيجابية والسلبية، مستهدفاً فى النهاية التأكيد اللافت ـ ولكن ليس التام ـ على العوامل الإيجابية فى الحياة. وتتبع القصيدة نموذج النقص ـ التوسط، والنقص ـ الاتزان من البداية إلى النهاية(٥).

ويستهدف التحليل التالى شرح نظام المعلقة والعثور على العلاقات المعقدة بين عناصرها داخل النص؛ بين النص نفسه والنص أو النصوص الأخرى (نماذجه الأصلية، والقصائد الجاهلية الأخرى) وبين النص والبيئة الاجتماعية المعاصرة له(٦). ومن ثم، فإن التحليل ليس شرحًا للنص يركز فقط على العمل من داخله، وليس مجرد محاولة لتقديم الكاتب أو مجتمعه من خلال العمل، إنما هو حركة إلى الوراء والأمام بين العمل والرؤية التى تحكمه(٧).

وبالتالى، فإن وصف السمات النحوية والدلالية والصوتية للمعلقة ـ فضلاً عن تفسير سماتها الفنية: القافية، والإيقاع، والصورة، والوصف ـ كل هذا سيكون بالرجوع إلى البنية العامة للقصيدة والرؤية الجاهلية للحياة والموت. ومن هذه الزاوية يتشابه المنهج مع منهج رولان بارت(٨) فى أنه يربط أجزاء العمل أحدها بالآخر، ويربطها بعالم العمل (الجزيرة العربية فى الجاهلية) بالطريقة نفسها التى تتمركز فيها شفرات بارت حول الجوانب السنتجماتية (الخطية والتاريخية) والجوانب البارادجماتية (الرأسية والثابتة) فى النص.

ولكن لأن المنهج المستخدم، هنا(٩)، يعطى أهمية لكل عنصر فى المعلقة، ويتجه إلى تحديد ووصف منظومة العلاقات التى تتجاوز أية ثنائية للشكل والمضمون، وتنظر إلى ما وراء القصيدة فى عالمها ونماذجها الأصلية ـ لكلّ هذا سيكون من الضرورى أن نركز على عناصر معينة فى النص، دون إغفال للعناصر الأخرى. على سبيل المثال، قد يتم التركيز على معنى واحد فقط للكلمة من معانيها المتعددة، اعتماداً على وظيفة الكلمة فى سياقها المباشر، فضلاً عن دورها فى جدلية النقص/ التوسط والنقص/ الاتزان.

إن أسئلة من قبيل ما دور الحركة القبلية، والمغامرة البطولية، والحب، والزراعة والصناعة ـ ستصبح ضرورية لدراسة معلقة امرئ القيس وأية قصيدة أخرى تشاركها هذه الاهتمامات وهذه العوامل للحياة. إن معنى الكلمات وتغير معناها وقيمة أسماء النجوم وأسماء الأماكن وأى اسم آخر، ومصداق أى نمط من الوصف (من العموم إلى الخصوص أو من الخصوص إلى العموم)، وأهمية أو عدم أهمية استخدام الاستعارات فى جزء أو أجزاء متعددة من القصيدة، والوظائف الدلالية والبنائية التى يلعبها الإيقاع والقافية، والأصوات الطويلة والقصيرة، وعلاقات هذه الأشياء أحدها بالآخر، وعلاقاتها برؤية الشاعر وبنية القصيدة ـ كل هذا سيصبح موضوعاً مباشراً للمناقشة النقدية.

ـ ٢ ـ

معلقة امرئ القيس(*)

١ ـ قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

٢ ـ فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمأل

٣ ـ ترى بعر الآرام فى عرصاتها
وقيعانها كأنه حب فلفل

(*) المعلقة نقلاً عن ابن الأنبارى، تحقيق عبدالسلام هارون، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣.

٤ ـ كأنى غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحى ناقف حنظل

٥ ـ وقوفاً بها صحبى على مطيهم
يقولون: لا تهلك أسى وتجمل

٦ ـ وإن شفائى عبرة مهراقة
فهل عند رسم دارس من معول

٧ ـ كدأبك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أم الرباب بمأسل

٨ ـ إذا قامتا تضوع المسك منهما
نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل

٩ ـ ففاضت دموع العين منى صبابة
على النحر حتى بلّ دمعى محملى

١٠ ـ ألا رب يوم لك منهن صالح
ولا سيما يوم بدارة جلجل

١١ ـ ويوم عقرت للعذارى مطيتى
فيا عجبًا لرحلها المتحمل

١٢ ـ فظل العذارى يرتمين بلحمها
وشحم كهداب الدمقس المفتل

١٣ ـ ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة
فقالت لك الويلات إنك مرجلى

١٤ ـ تقول وقد مال الغبيط بنا معاً
عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزل

١٥ ـ فقلت لها سيرى وأرخى زمامه
ولا تبعدينى من جناك المعلل

١٦ ـ فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع
فألهيتها عن ذى تمائم محول

١٧ ـ إذا ما بكى من خلفها انصرفت له
بشق وتحتى شقها لم يحول

١٨ ـ ويومًا على ظهر الكثيب تعذرت
علىّ وآلت حلفة لم تحلل

١٩ ـ أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل
وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى

٢٠ ـ أغرّكِ منى أن حبكِ قاتلى
وأنك مهما تأمرى القلب يفعل

٢١ ـ وإن تك قد ساءتك منى خليقة
فسلى ثيابى من ثيابك تنسل

٢٢ ـ وما ذرفت عيناك إلا لتضربى
بسهميك فى أعشار قلب مقتل

٢٣ ـ وبيضة خدر لا يرام خباؤها
تمتعت من لهوبها غير معجل

٢٤ ـ تجاوزت أحراسًا إليها ومعشراً
علىّ حراصًا لو يسرون مقتلى

٢٥ ـ إذا ما الثريا فى السماء تعرضت
تعرض أثناء الوشاح المفصل

٢٦ ـ فجئت وقد نضت لنوم ثيابها
لدى الستر إلا لبسة المتفضل

٢٧ ـ فقالت: يمين الله ما لك حيلة
وما أرى عنك الغواية تنجلى

٢٨ ـ فقمت بها أمشى تجر وراءنا
على إثرنا أذيال مرط مرحل

٢٩ ـ فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى
بنا بطن خبت ذى قفاف عقنقل

٣٠ ـ مددت بغصني دومة فتمايلت
على هضيم الكشح ريا المخلخل

٣١ ـ مهفهفة بيضاء غير مفاضة
ترائبها مصقولة كالسجنجل

٣٢ ـ تصد وتبدى عن أسيل وتتقى
بناظرة من وحش وجرة مطفل

٣٣ ـ وجيد كجيد الريم ليس بفاحش
إذا هى نصته ولا بمعطل

٣٤ ـ وفرع يزين المتن أسود فاحم
اثيث كقنو النخلة المتعثكل

٣٥ ـ غدائره مستشزرات إلى العلى
تضل العقاص فى مثنى ومرسل

٣٦ ـ وكشح لطيف كالجديل مخصر
وساق كانبوب السقى المذلل

٣٧ ـ ويضحى فتيت المسك فوق فراشها
نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

٣٨ ـ وتعطو برخص غير شثن كأنه
أساريع ظبى أو مساويك إسحل

٣٩ ـ تضيء الظلام بالعشاء كأنها
منارة ممسى راهب متبتل

٤٠ ـ إلى مثلها يرنو الحليم صبابة
إذا ما اسبكرت بين درع ومجول

٤١ ـ كبكر المقاناة البياض بصفرة
غذاها نمير الماء غير محلل

٤٢ ـ تسلت عمايات الرجال عن الصبا
وليس فؤادى عن هواك بمنسلى

٤٣ ـ ألا رب خصم فيك ألوى رددته
نصيح على تعذاله غير مؤتلى

٤٤ ـ وليل كموج البحر أرخى سدوله
علىّ بأنواع الهموم ليبتلى

٤٥ ـ فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازا وناء بكلكل

٤٦ ـ ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى
بصبح وما الإصباح فيك بأمثل

٤٧ ـ فيا لك من ليل كأن نجومه
بكل مغار الفتل شدت بيذبل

٤٨ ـ كأن الثريا علقت فى مصامها
بأمراس كتان إلى صم جندل

٤٩ ـ وقربة أقوام جعلت عصامها
على كاهل منى ذلول مرحل

٥٠ ـ وواد كجوف العير قفر قطعته
به الذئب يعوى كالخليع المعيل

٥١ ـ فقلت له لما عوى إن شأننا
قليل الغنى إن كنت لما تمول

٥٢ ـ كلانا إذا ما نال شيئا أفاته
ومن يحترث حرثى وحرثك يهزل

٥٣ ـ وقد أغتدى والطير فى وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل

٥٤ ـ مكر مفر مقبل مدبر معاً
كجلمود صخر حطّه السيل من علِ

٥٥ ـ كميت يزل اللبد عن حال متنه
كما زلت الصفواء بالمتنزل

٥٦ ـ على الذبل جياش كأن اهتزامه
إذا جاش فيه حميه غلى مرجل

٥٧ ـ مسح إذا ما السابحات على الونى
أثرن الغبار بالكديد المركل

٥٨ ـ يزِلُّ الغلام الخف عن صهواته
ويلوى بأثواب العنيف المثقل

٥٩ ـ درير كخذروف(١١) الوليد أمره
تتابع كفيه بخيط موصل

٦٠ ـ له أيطلا ظبى وساقا نعامة
وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

٦١ ـ ضليع إذا استدبرته سد فرجه
بضاف ويق الأرض ليس بأعزل

٦٢ ـ كأن سراته لدى البيت قائما
مداك عروس أو صلاية حنظل

٦٣ ـ كأن دماء الهاديات بنحره
عصارة حناء بشيب مرجّل

٦٤ ـ فعنَّ لنا سرب كأن نعاجه
عذارى دوار فى ملاء مذيل

٦٥ ـ فأدبرن كالجزع المفصل بينه
بجيد معم فى العشيرة مخول

٦٦ ـ فألحقه بالهاديات ودونه
جواحرها فى صرة لم تزيل

٦٧ ـ فعادى عداء بين ثور ونعجة
دراكا ولم ينضح بماء فيغسل

٦٨ ـ فظل طهاة اللحم من بين منضج
صفيف شواءٍ أو قدير معجّل

٦٩ ـ ورحنا يكاد الطرف يقصر دونه
حتى ما ترق العين فيه تسهل

٧٠ ـ فبات عليه سرجه ولجامه
وبات بعينى قائما غير مرسل

٧١ ـ أصاح ترى برقا أريك وميضه
كلمع اليدين فى حبىٍّ مكلل

٧٢ ـ يضىء سناه أو مصابيح راهب
أمال السليط بالذبال المفتل

٧٣ ـ قعدت له وصحبتى بين ضارج
وبين العذيب بعد ما متأمل

٧٤ ـ علا قطنا بالشيم أيمن صوبه
وأيسره على الستار فيذبل

٧٥ ـ فأضحى يسح الماء حول كُتيفةٍ
يكب على الأذقان دوح الكنهبل(١٢)

٧٦ ـ ومر على القنان من نفيانه
فأنزل منه العصم من كل منزل

٧٧ ـ وتيماء لم يترك بها جذع نخلة
ولا أُجُماً إلا مشيدا بجندل

٧٨ ـ كأن ثبيرا فى عرانين وبله
كبير أناس فى بجاد مزمل

٧٩ ـ كـأن ذرى رأس المجـيـمـر غـدوة
من السـيل والغـثـاء فُلكة مـغـزل

٨٠ ـ وألقى بصـحـراء الغـبـيط بعـاعـه
نزول اليمـانى ذى العيـاب المحمل

٨١ ـ كـأن مكاكى الجـواء غـديـة
صُبحـن سلافـا من رحيق مـفلفل

٨٢ ـ كـأن السـبـاع فـيـه غـرقى عشـيـة
بأرجـائه القصـوى أنابيش عنصل

ـ ٣ ـ

على مستوى البنية السطحية، تنقسم القصيدة الجاهلية إلى وحدات متمايزة تفصلها أدوات نحوية وبلاغية ودلالية. وقد كشفت دراسة متأنية لهذا المؤلف صاحب القصائد الإحدى والخمسين[١٣] ـ فى Ahlwardt's Divans ـ كشفت أن الانتقال بين الأقسام الرئيسية للقصيدة: الأطلال، والنسيب، والرحيل، والجزء الأخير، يتم إنجازه عبر واحدة أو أكثر من الطرق الآتية: استخدام الفعل فى صيغة الأمر، الاستفهام، القسم، ربّ، سواء ذكرت صراحة أو أشير إليها ضمنياً فى الاسم المجرور الذى يليها، وأخيرا الإشارة المباشرة إلى الغرض أو القائم بهذا الغرض[١٤]. استخدمت صيغة الأمر فى إحدى عشرة حالة، والاستفهام فى ثمانى حالات، والقسم فى ثلاث حالات، ورب فى تسع حالات، وفى ثلاث حالات كانت «ألا» الاستفتاحية التى تستخدم للاستفهام والتعجب معا[١٥]، وفى ست عشرة حالة كانت هناك إشارة مباشرة إلى الغرض مع الأدوات النحوية السابقة أو بدونها. وفى تسع من هذه الحالات الستة عشرة استخدمت للتأكيـد (قد، وإن) لتبرز أهمية الانتقال. جاء الجزء الخاص بالرحيل فى خمس عشرة قصيدة فقط، بالإضافة إلى الجزء الختامى، وفى هذه القصائد جاء الانتقال بين الرحيل والجزء الختامى كما يلى: تم تقديم عشرة أجزاء ختامية على نحو مباشر (انتقال دلالى) وكانت الأجزاء الخمسة الأخرى باستخدام الاستفهام فى واحدة، والأمر فى واحدة، والقسم فى واحدة، و«رب» فى واحدة، و«بل» فى واحدة، وهى التى كان لها وظيفة التضاد مع الطرح أو الأمر أو النهى السابق، إيجابا أو سلبا[١٦].

ويبدو أن هناك شيئا واحدا مشتركا بين هذه الأدوات البلاغية والنحوية والدلالية؛ فكل هذه الأدوات تستخدم للفت انتباه السامع والقارئ لتغير الأغراض عند الشاعر، وكلها تدخل تحت المقولات النحوية التالية: التحذير، والإغراء، وافتتاح الكلام. وطبقا للنحويين العرب، فإن «بل» و «رب» لهما الوظيفة نفسها[١٧]. وتستخدم «بل» و«ألا» عادة لافتتاح الكلام ولفت انتباه الشخص حتى يتوجه لمسألة جديدة[١٨]. وفضلا عن هذا، فإن «رب» علامة على بدء موضوع جديد لأنها تضخم أعمال المتكلم وتقلل من شأن أعمال الآخرين[١٩]. بل إن كل عمليات الاستفهام والقسم والنداء تثير نوعا من الاستجابة لدى القارئ والسامع، وقد تتضمن مثل هذه الاستجابة، كما فى استعمال الاستفهام البلاغى.

من الواضح أن الشاعر الجاهلى قد أوضح التغير فى الموضوع من خلال استخدام هذه الأدوات، وأن جمهوره يعرف هذه الأدوات جيداً. ولمثل هذا الافتراض أهمية بالغة فى قراءة معلقة امرئ القيس؛ لأن مكان هذه الأدوات لا يحدد لنا الأقسام التقليدية للقصيدة فحسب، بل ساعد فى تحديد الأقسام الفرعية داخل الأقسام الرئيسية. وهذا له قيمته النحوية والدلالية اللازمة لفهم البنية الداخلية للقصيدة. إن حضور صورة معينة على سبيل المثال، أو مجموعة من الصور، فى قسم فرعى معين، قد يمكننا من فهم هذه الصور باعتبارها جزءا من القيمة الدلالية للقسم الفرعى الذى وجدت فيه، وباعتبارها أيضا تلعب دورا مزدوجا أو متناقضا مع الأقسام والأقسام الفرعية السابقة واللاحقة. وسيساعدنا هذا، بالتالى، على ربط الصور فى حزمة أو حزم من العلاقات داخل البنية العامة[٢٠].

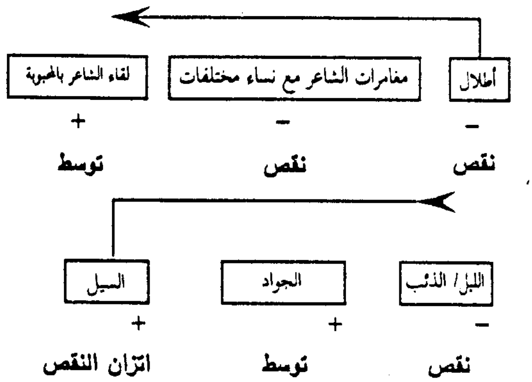
وعلى الرغم من وجود الأدوات الانتقالية فى بدايات الأقسام التقليدية فى القصائد الإحدى والخمسين جميعا، فإن معلقة امرئ القيس تقسم نفسها أكثر إلى أقسام فرعية

يتم الدخول إليها غالبا بواحدة من هذه الأدوات: تبدأ القصيدة بفعل فى صيغة الأمر[21]، حض بلاغى يدعو إلى دخول صاحبى الشاعر ومستمعين آخرين فيما يقصد إليه: وصف المسكن المتهدم. ويدخل البيت الرابع مباشرة إلى موضوع الظعن. أما البيت العاشر الذى يبدأ بـ «ألا رب» فيدخل إلى مغامرة الشاعر مع مجموعة من النساء كان للشاعر معهن تجارب جميلة[22]. ويبدأ البيت ٢٣ مرة أخرى بـ«رب» (المضمنة فى بنية العبارة: وبيضة خدر) وتظهر «رب» مرة على نحو ضمنى فى بداية البيت ٤٤ (بداية وصف الليل)، وتظهر مرة أخرى فى البيت٥٠ (بداية وصف الذئب). ويكشف البيت ٥٣عن انتقالة جديدة فى الموضوع، ولكن الانتقالة جاءت هذه المرة بالإشارة المباشرة دلاليا إلى جواد الشاعر وصيده المرتقب[23]. وأخيرا، يستخدم الشاعر النصح فى البيت ٧١ «أصاح» والاستفهام «ترى؟»، وهذا يوحى أكثر بالتغير فى الموضوع.

ومن المهم فى هذا الصدد أن أشير إلى أننى قادر على تحديد هذه الأدوات المشار إليها سابقا، عند كل تغير فى الموضوع داخل كل القصائد الإحدى والخمسين التى تمت دراستها. إن مسحاً دقيقا للمفضليات قد أوضح لى أهميتها البنائية[24]. ويعزز هذا أيضا افتراضى أن الرؤية الجاهلية قائمة على تحديد موضع التناوب الدائم للحظات التجربة الموجبة والسالبة.

ـ ٤ ـ

تتوزع أبيات المعلقة الاثنين والثمانين على وحدات مختلفة فى الموضوع على النحو التالى: الأطلال (الأبيات١ ـ ٣)، النسيب (الأبيات ١ ـ ٢٢)، وصف النساء (٢٣ ـ ٤٣)، الليل والذئب (٤٤ ـ ٥٢)، الجواد (٥٣ ـ ٧٠)، السيل (٧١ ـ ٨٢). تلك هى الوحدات الست فى القصيدة، وهى الوحدات التى تبدو غير مترابطة إحداها مع الأخرى، على مستوى الدلالة السطحية، يبدو أن هناك ارتباطا منطقيا ضئيلا ـ أو لا يوجد ارتباط ـ بين هذه الوحدات، وتبدو كل وحدة مستقلة قادرة على الوقوف وحدها متميزة بسلاقاتها التيمية والنحوية، ورغم أن البنية الخطية مفتقدة، فإن هناك نسقا مختلفا يمكن أن يربط الوحدات إحداها بالأخرى، ليفضى إلى وحدة من نوع جديد. وحين تأخذ الوحدات المختلفة مؤشرات موجبة أو سالبة اعتمادا على الدور الذى تلعبه الوحدة فى جدلية النقص/ اتزان النقص القائمة فى القصيدة فإن مجموعة جديدة من العلاقات التيمية تتولد ونوعا جديدا من البنية يتكشف:



إن الوحدة التى تتناول بشكل موسع نقصا من نوع ما تعد وحدة سالبة، بينما تلقى الوحدة التى تتناول اتزان النقص ـ سواء من خلال التوسط أو من خلال تدعيم القيم الجاهلية الجبة ـ تقديرا فائقا. وكما سنرى ، لا توجد وحدة موجبة أو سالبة على نحو مطلق[27]. ويبدو أن معلقة امرئ القيس لا تعترف بأية قيمة مطلقة. وما يحدد درجة الإيجاب والسلب هو القيمة التيمية لكل وحدة فى البناء العام. كما أن الوحدات المفردة لا تنفى إحداها الأخرى؛ فكل منها يرتبط بالقصيدة الكلية، سواء باعتبارها تكرارات تيمية ودلالية، أو باعتبارها تعارضات تيمية ودلالية. وهكذا، فإن تيمة أو وحدة الأطلال ترتبط بوحدات المرأة، وتيمة الليل ترتبط بتيمة الذئب، ووحدة السيل هى تكرار تيمى لوحدتى الجواد والحبيب.

بنية المعلقة بنية محكمة تتناوب فيها عناصر النقص والتوسط بين محورى النقص واتزان النقص، ويكشف هذا التناوب عن مجموعة من الثنائيات والتعارضات التى يبدو أنها

تضفى طابعا دراميا ـ بعبارات شعرية ـ على نسبية القيم فى الحياة الجاهلية، وتؤكد قيمتى التغير والحركة.

والبنية أيضا مفتوحة؛ لأن جزء السيل لم يحل الصراع فى عقل الشاعر على نحو مطلق. إنه حل مؤقت فى أحسن الأحوال، متقلب وغير حاسم، مثل أية فترة من التماسك القبلى والسعادة المهددين دوما بالقحط والبين.

تجمع هذه القصيدة، باعتبارها قصيدة جاهلية نموذجية، بين المفهوم التراجيدى والمفهوم الكوميدى للحياة. إن وظيفتها التراجيدية ليست نتاجا للهامارتيا؛ أى سقطة الشخصية الإنسانية؛ بل هى نتاج لطبيعة الأشياء. وعلى العكس، فإن وظيفتها الكوميدية لا تنبع من إيمان بالسعادة المطلقة، بل من قناعة بأن السعادة الوقتية متاحة. تلك هى الحياة: الإنسان واقع فى دولاب التغير، بين الحياة والموت، وغير قادر على إيقاف العجلة.

ـ ٥ ـ

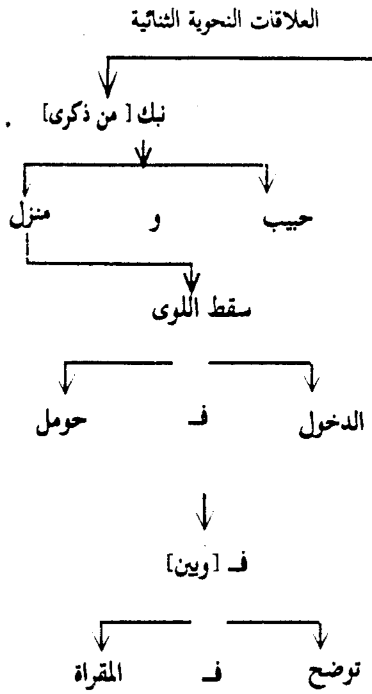
قبل التحليل البنيوى للقصيدة، من الضرورى أن نقدم نوعا من التعليق على كل وحدة من الوحدات السابقة، وذلك حتى نربط كل وحدة بمقولات النقص، والتوسط، واتزان النقص، وحتى نحدد حزم العلاقات التى سيتضح بعد ذلك أنها تعبر الحدود بين الوحدات والمشاهد.

إن أكثر السمات اللافتة فى وحدة الأطلال هى الانخراط العاطفى الحاد للشاعر فى وصفه لخيام الصحراء[٢٨]. تبدأ وحدة الأطلال بدعوة الشاعر لصاحبيه أن يبكيا معه على ذكرى محبوبته ومنزلها. وكلمة «ذكرى» تفترض مسبقا تذكر حالة السعادة الماضية حين كان الحبيبان معا فى الخيمة، إنه مشهد الغياب(غياب المحبوبة والقبيلة) يحيطه مشهد الحضور (حضور الشاعر وصاحبيه من الرجال). لقد ذهبت المحبوبة وتحول المنزل إلى أطلال(البيت١). غير أن الحياة ليست غائبة بشكل مطلق؛ إذ إن هناك ريحين: ريح الجنوب وريح الشمال، تهبان على الطلل فى فترات مختلفة (البيت٢). إن لريح الشمال طبيعة مدمرة، فهى باردة وجافة[٢٩]. أما ريح الجنوب فأكثر كرما، فهى تأتى بالمطر وهى «مرغوبة نظرا لوفرة محصولها من العشب»[٣٠]. والمكان ليس قفرا تماما، هناك بعض العشب وبعض الحياة الحيوانية (البيت٣)، الحياة الإنسانية وحدها هى الغائبة.

تقع الخيمة، التى لم تكن قد دمرت بشكل كامل (لم يعف رسمها)، فى «سقط اللوى» بين «الدخول» و«حومل» (الأبيات ١ ـ ٢). واسما المكانين ووصف الأرض الواقعة بينهما ليست أمورا اعتباطية؛ فإيحاءاتها الجنسية أوضح من أن نتجاهلها، تشير كلمة «سقط» إلى طفل أو شاب أو جنين يسقط من رحم الأم، فى حالة إجهاض أو فى حالة غير ناضجة أو غير مكتملة، أو ميتا[٣١]. و«اللوى» مشتقة من الفعل «لوى» بمعنى أصبح ذابلا. وتستخدم صيغة «لويان» عادة مع ما يتصل بالشيخوخة والعجز الجنسى؛ ومن ثم فإن «صار الرجل لويان» تعنى أن خصوبته قد جفت[٣٢]. أضف إلى هذا أن «سقط اللوى» بين «الدخول» و«حومل» واسما المكانين يشيان بالخصوبة الجنسية، وفضلا عما يوحى به أصلها اللغوى: «حامل» فإن كلمة «حومل» تشير إلى «سحب سوداء بسبب وفرة مائها»[٣٣]. كما أن كلمة «الدخول» مشتقة من الفعل «دخل» ويرتبط جذره اللغوى بفعل الدخول، وبوضعهما إلى جوار «سقط اللوى»، الذى يوحى بالجفاف والموت. يقف اسما المكانين: الدخول وحومل فى حالة تعارض مع سقط اللوى، الخصوبة والحياة فى مقابل العجز والموت. وهذا التعارض مع تعارض آخر (البيت٢) ريح الجنوب فى مقابل ريح الشمال يؤكدان ظاهرة مهمة هى الحركة عبر التعارضات، وهى ظاهرة أساسية بالنسبة إلى جدلية التغير فى الشعر الجاهلى. وكما يلاحظ كمال أبو ديب، فإن التعارضات والثنائيات خصائص أساسية للشعر الجاهلى (وربما يضيف المرء: ولأى شعر)، وتتكرر التعارضات أكثر ما تتكرر فى الوحدات التى تصف الحركة فى السياق الزمنى لأشكال الحياة التى تناضل كى تؤكد الحياة وسط الموت[٣٤]. وعلى هذا الضوء، تصبح كلمتا «القيعان» (الأماكن التى يصب فيها الماء) و«المقراة» (الأماكن التى يتجمع فيها الماء) فى البيتين الثالث والثانى على وجه الخصوص ـ فى حالة تعارض مع «سقط اللوى».

ويصبح هذا التفسير لأسماء الأماكن أكثر وجاهة حين نراه مع أسماء أخرى لها تداعيات جنسية مشابهة؛ فكلمتا «حنظل» و «سمرات» فى البيت الرابع تستأنف موضوع الإجهاض وتركز على إحساس الشاعر الحاد بالنقص بعيداً عن محبوبته. فى البيت الرابع يقف الشاعر لدى شجرات القبيلة ناقفاً أكياس الحنظل البرى. لماذا أشجار الأكاسيا (السمرات)؟ ولمَ الحنظل البرى؟ أعتقد أن للإجابة عن هذين السؤالين أهمية بالغة بالنسبة إلى تطور الصور فى القصيدة ككل. فـ «السمرة» شجرة تصلح ثمارها للأكل الإنسانى والحيوانى[٣٦]، ووجودها فى منزل الحبيب وقت الفراق يرسم صورة لمنزل لا تزال الحياة قائمة فيه. غير أن تداعيات «السمرات» مع «الحنظل» ربما تكون أكثر دلالة؛ فـ«السمرة» تستخدم عادة فيما يتعلق بالحيض، وعبارة «حاضت السمرة» تصف عادة الدم الأحمر الذى ينزّ من منبع الشجرة. ومن الواضح أن الحيض علامة على الخصوبة. ووجود الشجرة الحائض والمحبوبة والشاعر معاً يقف فى تعارض مباشر وتجربة الإجهاض التى يعانى منها الشاعر فى مشهد الخيمة الصحراوية. غير أن القبيلة هى الأخرى على وشك الرحيل فى البيت الرابع، وتلك صورة أخرى للفقد، لليأس، للإخفاق. وأعتقد أنها ليست مصادفة أن يقف الشاعر عند أشجار الأكاسيا (رمز الحياة والخصوبة، بينما الحياة والخصوبة مفقودتان) يثقب أكياس الحنظل. والحنظل له وجود ذكرى وأنثوى، «والأنواع الأنثوية منه أنعم ويسهل تدميرها»[٣٨]. وبإدارتها كعود فى المهبل، فإنها ـ شجرة الحنظل ـ تقتل الجنين، إنها نبتة الإجهاض التى تقوم بوظيفة معارضة لشجرة الأكاسيا. والشاعر يقدم لنا مشهد الإجهاض فى إطار مشهد الخصوبة. ومن هذا المنظور، تصبح تيمة الإجهاض فى وحدة الأطلال توسيعاً ومحصلة ضرورية لرحيل المحبوبة، ويصبح لإيحاء الإجهاض فى «سقط اللوى» أهمية أكبر.

ومن المثير أن نلاحظ أن الزوج الثنائى فى البيت الأول: حبيب ومنزل، والدخول فحومل، هو تعبير محدد على مستوى بنية الجملة، ويوضح الرسم التالى العلاقات التركيبية:



«قفا نبك» جملة شرطية مكونة من فعل شرط وجواب شرط، و«ذكرى» اسم مضاف لكلمتين هما (حبيب ومنزل)، و«الدخول» و«حومل» محكومان بالظرف «بين». وكل الكلمات هنا (حبيب ـ منزل ـ سقط اللوى ـ الدخول ـ حومل) فى حالة جر بسبب علاقاتها مع الظرف «بين». وكل الأسماء أيضا تقوم بدورها بوصفها ثنائيات، بل بوصفها تعارضات تتركز بشدة فى البيتين الأولين من القصيدة، فتكثف مشهد النقص الذى يدعو الشاعر صاحبيه إلى معايشته.

والبيت الخامس غامض، هل يشير الشاعر إلى الصاحبين نفسيهما اللذين وجه لهما الخطاب فى البيت الأول أم إلى صاحبين مختلفين؟ هل «وقوفا» فى البيت الخامس هى جواب الطلب «قفا» فى البيت الأول؟ يؤمن ابن الأنبارى ـ من بين آخرين ـ بالتفسير الأخير؛ أى «قفا وقوفا كوقوف صاحبى على مطيهم»[٤١]. بعبارة أخرى، إن جواب الطلب يضع فعل الوقوف فى سياق زمنى مغاير لزمن الوقوف فى البيت الأول. والشطر الثانى من البيت الخامس (يقولون لا تهلك أسى وتجلد) قد تكون له، إذن، دلالة معتادة يحتمها

ذلك الجانب الخاص من الفعل «يقولون». ومهما يكن من أمر فإن البيتين الخامس والأول مرتبطان دلالياً بحاجة الشاعر إلى الصحبة حتى يتبدد إحساسه بالحزن على رحيل محبوبته.

بيد أن الشاعر، رغم صحبة الأصدقاء، يدرك أن الأطلال لن تلطف من قدره. إن الدموع هى عزاؤه الوحيد. ويستمر البيتان السابع والثامن فى موضوع البين ويتضمنان أن حالة الإحباط القائمة لدى الشاعر هى حالة من حالات كثيرة مماثلة عاشها، وليس هناك دليل حتى الآن على أن اكتئابه الحالى سيكون آخر اكتئاب. ويرتبط البيت الثامن، دلاليا أيضا، بالبيت الرابع؛ فكلاهما يعلق على موضوع الظعن. والشاعر فى كلتا الحالتين يتذكر تجاربه السعيدة مع صديقاته من النساء، ويعتريه اليأس فى كلا الحالين من عودة السعادة. وأخيرا يعمل البيت التاسع، بوصفه زوجا دلاليا، مع البيت الأول؛ ففى كلا البيتين يبكى الشاعر حين يتذكر حبيبه الراحل.

وتلك هى المرة الثالثة، فى وحدة الأطلال القصيرة، التى تظهر فيها الدموع فالشاعر يبكى على ذكرى صديقاته من النساء (البيت ١ ـ ٩) ويبكى شفاء لنفسه من الهم (البيت ٦). وتبدو الدموع وكأنها الوسيط بين الهم والسعادة. إن لها وظيفة الماء نفسها فى وحدات التوسط واتزان النقص. ومن المشير أن نلاحظ أنه حين يحضر الماء، فى أى شكل من أشكاله: المطر ـ الأنهار ـ البحار، فإن الدموع تغيب، والعكس بالعكس.

ما تكشف عنه وحدة الأطلال هو صورة للخراب والرحيل، محاطة برجوع مباشر للأشكال المتبقية من الخصوبة والصحبة. إنها صورة للموت مع أشكال ضئيلة لمواصلة الحياة.

ـ ٦ ـ

وتقدم الوحدة الثالثة، وحدة المرأة، سلسلة من مغامرات الحب، فيها يلتقى الشاعر بنوع من الهم أو آخر. ولا مغامرة من المغامرات تفضى إلى صحبة الرجل / المرأة التى ناح عليها فى الوحدة السابقة. وبتذكره أيام السعادة الخوالى (البيت ١٠) يشير إلى أنه قضى أياما سعيدة كثيرة مع بعض النسوة، وليس واضحا من هن هؤلاء النسوة؟ فهو يشير إليهن «هن» (جمع النسوة). ومن غير المحتمل أيضا أن تكون الإشارة إلى «أم الحويرث» و «أم الرباب» (البيت ٧)؛ ففى هذه الحالة سيستخدم الشاعر ضمير المثنى «هما». ومن غير المحتمل كذلك أن تكون إشارة الشاعر إلى هاتين المرأتين جنبا إلى جنب مع المحبوبة المجهولة فى مشهد الأطلال، لأن الأداة الظرفية (لاسيما) فى الشطر الثانى من البيت العاشر التى تسبق الإشارة إلى «عذراء دارة جلجل»[٤٢] توضح أن الشاعر يفكر فى عدد غير محدد من النساء، ومن بينهن عذراء دارة جلجل ونساء أخريات (الأبيات ١٢ ـ ٢٢). وواضح أن الشاعر يتباهى ببطولاته السابقة، وأن ما حدث فى دارة جلجل كان واحدة من بطولات كثيرة. هناك ذبح الشاعر راحلته، فأطعم مجموعة من العذارى بلحمها، وحمل لحم الراحلة على هوادجهن (البيت ١١). أما فى البيت ١٢ فيرمى العذارى بعضهن بعضا باللحم والشحم. وفى الوقت الذى لا يتضح فيه ما تدور حوله الحادثة، فإن من المعروف ـ على الأقل ـ أن النساء عذارى وأنهن يرتبطن باللحم النيئ[٤٣]، وأن الحادثة كلها تقدم الشاعر وكأنه رجل متهور لا يتردد فى نحر راحلته المفضلة حتى يطعم مجموعة من النسوة. ورغم أن المشهد قائم على المتعة، فإنه لا يوجد اتصال فيزيقى (جنسى) بين الشاعر والعذارى، ولا يوجد أى إيحاء بأن بحث الشاعر عن صحبة دائمة، وذات معنى، قد نجح.

ويصبح واضحا أن بحث الشاعر عن صحبة هو همه الرئيسى، حين نقارن صورة اللحم النيئ بصورة اللحم المطبوخ فى مشهد الجواد. وكما سيتضح فى النهاية، فإن جواد الشاعر، الوسيط الأساسى فى القصيدة والبطل المثالى عند الشاعر، يستخدم فى التغلب على الغزلان العذارى[٤٤] وذبح بعضها لإطعام الشاعر ورفاقه من الرجال لحما مطبوخا لا نيئاً؛ فمن ناحية: يذبح الشاعر راحلته الخاصة لإطعام العذارى لحما نيئاً، ومن ناحية أخرى يذبح الجواد الغزلان العذارى نفسها ويطبخ لحمها قبل الاستخدام. وتجاور هاتين الصورتين يلفت الانتباه إلى موضوعى انعدام النجاح/ والنجاح فى الصيد من قبل الشاعر والجواد على وجه

الخصوص، وبين النيئ والمطبوخ يكمن المعنى الكلى للتعارض: انعدام النجاح/ النجاح.

وكان لقاء الشاعر مع عنيزة[٤٥] منعدم النجاح أيضا (البيت ١٣)، فما إن دخل هودجها حتى قالت «عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزل» (البيت١٤)، وعليه فقد طلب منها أن ترخى زمام الجمل وسألها ألا تحرمه من «جناها المعلل»[٤٦]. وسواء كانت جادة أم لا، فمن الواضح أنها لا تريده فى هودجها ولا تريده أن يقبلها أو يتذوق «جناها». و«لك الويل Woe to you» فى البيت ١٣ ليست ترجمة دقيقة لـ «لك الويلات». وربما تكون «قد يقع عليك الهلاك والعقاب» هى الترجمة الأوضح للمعنى باللغة العربية.

وبسبب غيظه من رفضها، يفتخر الشاعر بمغامراته مع امرأة حبلى وامرأة «مرضع» لطفل عمره عام واحد فألهاها عنه (البيت ١٦). اللهجة متحدية، لكنه تحدٍ لا ينتهى بالنجاح الكامل. واضح فى البيت ١٧ أن الشاعر مستغرق جنسيا مع امرأة مرضع (فى البيت ١٨) لكن الواضح أيضا أنها رفضته؛ لقد «تعذرت» المرأة على الشاعر أو أثبتت مقاومتها له، وأقسمت ألا تجعل منه استثناء «وآلت حلفة لم تحلل»، كل ما هنالك أن علاقتهما مؤقتة ولا جدوى منها.

وعلى العكس من ذلك، تنتهى علاقته مع فاطمة (الأبيات ١٩ ـ ٢٢) برفض كامل. فى البداية يعاتب الشاعر فاطمة على تدللها (البيت ١٩) ويطلب منها أن تكون رقيقة فى قطع علاقتها به، ثم يتساءل بمشاعره الجريحة ـ فى شكل تساؤل بلاغى ـ ما إذا كانت قد ظنت خطأً أن حبها سيقتله وأنه سيعطيها مهما تكن أوامرها (البيت ٢٠)، والمضمون هنا أن فاطمة تؤمن إيمانا عميقا بقدرتها عليه، وأن الشاعر يحاول إنقاذ ماء وجهه بالتشكيك فى هذا الإيمان. ومن ثم، فإنه فى البيت التالى يتحداها أن تقطع العلاقة، ومع ذلك يبقى إحساسه بالفقد، إنه يطلب منها: «أنهى علاقتنا» إن تك «قد ساءتكِ منى خليقة». والصورة التى يستخدمها لنهاية علاقته بفاطمة هى صورة الثياب. إنه يطلب منها: «سُلّى ثيابك من ثيابى». ويستشهد ابن الأنبارى بتفسير خالد ابن كلثوم للصورة، حيث تبدو الثياب بالنسبة إليه وكأن لها دلالة طقسية فى الجزيرة العربية فى الجاهلية[٤٨]. ويؤكد ابن كلثوم أن الطلاق فى عصور الجاهلية كان يتم بفصل ثياب الرجل وثياب المرأة بالتبادل. يبدو، إذن، أن ثياب الرجل وثياب المرأة، حين تظهر معاً تحت السقف، هى رموز للمصاحبة ولشركة الحب. وفى هذا السياق، فإن صورة التاجر اليمنى حاملا صندوق ثياب[٤٩]، فى الجزء الخاص بالسيل (البيت ٨٠)، تنطوى على عودة نهائية لروابط الحب والعلاقات ذات المعنى، وتقوى الانطباع بأن الشاعر فى حقيقة الأمر يستقبل حفل زفاف (البيتان ٧٨ ـ ٧٩).

بل إن فاطمة يتم تصويرها وكأنها مغامرة ناجحة يقهر جمالها قلب الشاعر (البيت ٢٢). إنها تصرخ فقط لتصل إلى هدفها، وحرابها مثل السهام التى لا تفلت هدفها. وهناك إلماح واضح فى هذا البيت إلى لعبة الميسر، حيث يتنافس مجموعة من اللاعبين على النصيب العاشر من الجمل الذبيح، ويجمع اللاعبون السهام التى لارؤوس لها يحيط بها الأنصبة الفائزة. والسهمان المشار إليهما فى البيت ٢٢ يسميان «المعلا» و «الرقيب». تخصص سبعة أنصبة من الجمل للسهم الأول «المعلاّ» وتخصص ثلاثة للسهم الثانى. وبعبارة أخرى، فإن السهمين معا يكسبان كل الأنصبة[٥٠]، والخاسر الواضح هو الشاعر. واللعبة كلا تذكر بلعبة أخرى؛ هى لعبة المقامرة فى الجزء الخاص بالذئب (الأبيات ٥٠ ـ ٥٢) التى يخسر فيها الشاعر الوحيد والذئب الوحيد معاً. وحين نضع كلتا اللعبتين، إذن، إلى جوار نجاح الجواد فى لعبة أخرى، هى الصيد، يصبح واضحا أن النجاح بالنسبة إلى الشاعر مرتبط تماما بالصحبة التى يلخصها الجواد. يخسر الشاعر حين يكون وحده مثل الذئب الجائع، أو حين ترفضه محبوبته. أما الجواد الذى يتحد الشاعر معه فهو الكاسب، لأنه الوسيط الفعال بين الرجل والمرأة[٥١].

وتأخذ ثيمتا النجاح والإخفاق بعدا جديدا، حين ننظر فى وحدة المرأة بوصفها كلا. إن أشكال الرفض ودرجاته المختلفة تتقاطع مع أشكال الأنوثة ودرجاتها المختلفة: من العذارى (الأبيات ١١ ـ ١٢) إلى عنيزة المرأة الناضجة التى يربط الشاعر بها روابط جريئة (الأبيات ١٣ ـ ١٥) إلى المرأة

الحامل والمرأة المرضع (الأبيات ١٦ ـ ١٨) إلى فاطمة التى تشبه علاقة الشاعر بها علاقته بعنيزة. إننا نملك صورة كاملة للأنوثة: من عدم النضج إلى النضج.

ويصبح التفسير أوضح حين تأخذ وحدة المرأة (الأبيات ٢٣ ـ ٤٣) والمحبوبة نفسها سمات المرأة الكاملة، إنها تقدم نمطا يضم العذرية، والصبا، والنضج، والأنوثة، والصحبة الجنسية[٥٢]. إنه منطق الرؤية الجاهلية الذى يحتم مثل هذه المعالجة؛ فالشاعر يسمح لامرأة واحدة ـ يقيم معها علاقة مقنعة ـ بأن تكون تلخيصا كاملا للنساء اللواتى رفضنه بطريقة أو بأخرى، وكأن الرفض لابد أن يفضى إلى القبول، تماما كما أن الليل والحزن لابد أن يفضيا إلى النور والسعادة. ويثبت امرؤ القيس صحة رؤيته الحياة والموت فقط، من خلال جعله المحبوبة رمزا لهذا القبول.

ـ ٧ ـ

ومن ثم، فإن الشاعر، رغم رفض فاطمة له، لا يستسلم للذل، ولا يقبل فشله فى الحفاظ على حبه ويصبح شديد العناد والشراسة، ويصور عناده فى صورة علاقة حب مفصلة وناجحة (لكن خيالية ربما) مع امرأة مثالية يقدمها بعبارات مجردة وكأنها المحبوبة المحتجبة[٥٣]. وقبل أن نتعرف على وصف محقق لسماتها الجسدية نطلع على لقاء بينها وبين الشاعر، ويصلنا انطباع بأنه يمارس معها الحب. وترتيب الأحداث على هذا النحو (الاتصال الجسدى ـ ثم وصف الجسد) قد لا يبدو دالا فى حد ذاته من الناحية البنائية أو من الناحية الدلالية، غير أن دلالته تصبح واضحة حين نضعه جنبا إلى جنب مع تناول الشاعر للجواد، وحين ننظر بعد ذلك إلى الوحدتين معا على مهاد الحياة البدوية فى الصحراء. من الواضح أن الشاعر يجعل سماته عكس سمات جواده؛ فالجواد أولا موصوف على نحو تفصيلى جدا: قوامه، وسرعته، ولونه، وسماته الجسدية؛ ثم امتيازه كصائد فى مشهد الصيد، حيث ينخرط الجواد والشاعر فى نوع آخر من النشاط الجسدى. وتنتهى هذه الوحدة بالمطابقة الكلية بين الشاعر والجواد، وتكون الحركة الكلية من وصف الجسد إلى الاتصال الجسدى.

ما جوانب الحياة الجاهلية التى تبرر هذا التنويع فى تناول الموضوعات. لقد أشرت من قبل إلى أنه لا شئ فى الشعر الجاهلى معروف بحدوده المطلقة، فلا شئ موجب تماما ولا شئ سالب تماما. إن الكآبة الحادة تفسح المجال لظهور التجارب السعيدة، والحياة يحتفى بها فى قلب الموت، والموت يطغى دائما على الحياة والسعادة. والرفض الكامل ـ على العكس ـ غير مقبول ويفتح الطريق دائما لظهور القبول بنقيضه التام والتعايش معه، ولهذا تتلو وحدة المغامرات النسائية مشهد رفض فاطمة، ولهذا أيضا يصبح من الضرورى جداً أن يترجم الشاعر عناده إزاء رفض فاطمة فى صورة علاقة جسدية مباشرة بينه وبين النساء. ودون إضاعة للوقت فى الوصف التفصيلى للسمات الجسدية أولا، وحالما يقع الاتصال الجسدى، يمكن للشاعر بثقة وسهولة أكبر أن يسهب فى السمات الجسدية لمحبوبته.

ويعزى هذا التطور المنطقى كذلك إلى حقيقة أخرى من حقائق الحياة الجاهلية، وهى التى تقف وراء فهم الشاعر الجاهلى لعلاقات الرجل/ المرأة، والرجل/ الحيوان (الجواد) بوصفه كلا، حقيقة أن البدوى شديد الارتباط بحيواناته، فهى جزء دال من حياته، وهى رفيقه فى القحط والوفرة[٥٤]. إنها جزء من ثنائية الحركة/ التغير بوصفها كلا، حيث يعيش الفرد أسير حياة الصحراء، أما علاقة البدوى بمحبوباته فمختلفة؛ فالحب بين عدد من القبائل المختلفة علاقة تعانى عادة من التغير نفسه الذى يحيط بالحياة البدوية، إنه التشتت نفسه والتقلب نفسه الذى نجده فى حياة القبائل المتعددة فى خيامها المؤقتة. وليست سمات المحبوب الجسدية سهلة المنال للمحب، كما أنه لا يقدرها حق قدرها إلا بواسطة الفعل الجسدى. إن تبادل الأفكار والمشاعر بشكل طبيعى بين البدوى وجواده يتم تحقيقه، كأفضل ما يكون، عبر الفعل الجسدى بين البدوى ومحبوبه.

هل يمكن، إذن، ألا نفترض أن الخلاف بين تناول امرئ القيس جواده وتناوله محبوبته نابع من هذه الحقيقة من حقائق الحياة؛ أى الفهم المختلف لعلاقة الرجل/ المرأة، والرجل / الجواد؟

وفضلا عن هذا، ليس فى وصف المحبوبة ما يوحى بأنها مكتسية تماما، بل على العكس، تخلع المحبوبة ملابسها (فيما عدا قميص نومها) قبل الفعل الجسدى (البيت ٢٦). وخلال الفعل الجسدى وبعده يمكننا أن نفترض أنها عارية؛ لأن الشاعر ينظر إلى جسدها العارى ويصف وصفا مفصلا (الأبيات ٣٠/ ٤٣، وخاصة البيت ٣١). وبعبارة أخرى، فإن التعرية سابقة على الوصف، أما فى حالة الجواد فالموقف مختلف تماما، لأن الجواد عار، ولأن سماته الجسدية سهلة المنال بالنسبة إلى الشاعر، والوصف سابق على الفعل الجسدى.

ورغم هذا الاختلاف فى التناول، فإن هاتين الوحدتين التيميتين الخاصتين بالمحبوبة والجواد تشتركان فى سمات متعددة؛ فالمحبوبة والجواد كلاهما وسيطان بين وحدتى الأطلال والسيل، والمحصلة النهائية فى كلا الحالين هى تماهى الشاعر مع المحبوب ومع الجواد، والموضوعات الموصوفة فى كلا الحالين يتم وصفها وكأنها أفضل ما فى نوعها؛ فكل منهما على درجة عالية من الكمال تستحق الاحترام، ولا يعانى الشاعر فى حضورهما من الهم، كما أنه غير مرفوض منهما.

من السهل فى وحدة المغامرات النسائية أن نميز بين مشهدين رئيسيين: الأول (الأبيات ٢٣ ـ ٣٠) وفيه وصف قليل ـ أو ليس فيه وصف ـ لسمات المرأة الجسدية، وينصب أساسا على الفعل الجسدى بين المرأة والشاعر، فيقدم البيت الأول المرأة بوصفها «بيضة خدر» وهو ما يربطها مباشرة بالبياض والصفاء والعذرية، وتعنى أداة «رب» أنها واحدة من نسوة كثيرات، لكن ما يتضح بعد ذلك (فى الشطر الثانى من البيت٢٣) أن الشاعر يتحدث عن امرأة معينة يشتهيها الآخرون، ويستمتع بها الشاعر على مهل ودون أن يخشى عواقب الفضيحة، وتوجد فى هذا البيت شراسة ستصبح فعلية فى البيت التالى ٢٤. أما البيت ٢٥ فيعرض لوقت اللقاء: فى الليل وحين تظهر الثريا مائلة فى السماوات. والإشارة إلى هذا النجم الخاص فى دائرة البروج إشارة ذات دلالة، لأنه يرتبط بالمطر والفصول الممطرة[٥٥]. وتصبح المرأة المحتجبة الموصوفة فى البيت التالى (٢٦) مرتبطة مباشرة بلمعان تلك النجوم التى يعدها العربى «الأكثر امتيازا من بين كل مجموعات النجوم»[٥٦]. لقد تمكن الشاعر فى البيت ٢٤ من مجاوزة الأحراس، فهو آمن، والنجوم الآن تؤيد لقاءه بها، ووصل إلى خيمتها (البيت ٢٦) بينما كانت تقف خلف الستارة متجردة من ثيابها إلا ثوب نومها، فوبخته على ما به من غواية (البيت٢٧) وقلب فاتر، وفى البيت ٢٨ يخرج معها (مخاطرا بالفضيحة مرة أخرى) وراء خيام القبيلة فى مكان ما وراء كثيب رملى (البيت ٢٩). هناك فقط ضمها إليه فتمايلت هى عليه «هضيم الكشح ريا المخلخل». وفى هذا البيت نجد أول إشارة إلى سماتها الجسدية: شعرها، وخصرها وقدمها، من أعلى إلى أسفل.

ويستأنف المشهد التالى (الأبيات ٣١ ـ ٤٣) الوصف الجسدى، فيكمل البيت ٣١ الدائرة مع الإشارة الأولى السابقة فى البيت ٢٣، وفى هذه المرة يدعوها «مهفهفة بيضاء» والصفتان تربطانها مباشرة بالبياض والعذرية والصفاء، فهى ليست بدينة البطن «غير مفاضة»، ولها جيد ناعم ولامع مثل المرآة أو مثل الذهب[٥٧]. والبيت رجع صدى للبيت السابق، حيث كان كشحها هضيماً، لكن هذا ليس مجرد تكرار، فالوصف فى البيت٣١ لا يخص جزءا محددا من جسمها، بقدر ما يخص قوامها وشكلها الكلى. وهذا الانطباع عن جمالها هو المجمل الكلى لخصرها النحيل وقدمها الممتلئة وبطنها المستوية، ورقبتها المصقولة. ومع ذلك فالحركة من الجزء إلى الكل.

وتنقل الأبيات التالية التشريح إلى مستوى جديد من التحديد، وتكرر النموذج الوصفى نفسه؛ فالأبيات من ٣٢ إلى ٣٦ تشكل مجموعة بذاتها، لأنها مترابطة كلها؛ وكل أجزاء الجسم الموصوفة من هذه الأبيات: الوجنة، والجيد، والشعر، والخصر، والأرجل ـ فى حالة جر، وكلها تابعة لكلمة «أسيل» (أى الخد) فى البيت ٣٢ [٥٨]. والأبيات من ٣٢ إلى ٣٥ أيضا مترابطة دلالياً؛ لأنها جميعاً أجزاء من رأس المرأة: الخد، والعين، والجيد، والشعر.

ويدخل الجزء الأسفل من الجسم (الخصر والأرجل) فى البيت ٣٦ حتى يكمل الصورة، وبعد ذلك يتوقف التشريح

وتصبح المرأة بوصفها كلا أنثى كاملة، وهنا يصف البيت ٣٧ المرأة فى سريرها دون أية إشارة إلى أعضائها المتميزة، ويركز البيت ٣٨ المفعم بالمضامين الجنسية على حركة جسدها. فالفعل «تعطو» لا يعنى مجرد أنها «تعطى»؛ إن فيه إشارة واضحة إلى حركات جسد المرأة التى تشبه الحركات المتموجة فى رقبة الغزال، ومجمل البيت يكرر البيت٣٢، حين كانت حركة عينيها تشبه حركة عين الغزال نحو صغارها، كما يكرر البيت٣٣، حيث توصف رقبتها وكأنها رقبة غزال. إنها تبدو رمزا جنسياً جميلاً له سمات حيوانية صريحة.

لكن جمالها أيضاً غير أرضى. إن له عبيراً دينياً (البيت ٣٩)؛ إنها تبدد الظلام مثلما تنير منارة الراهب الأعزل ظلام الليل. وارتباطها بالراهب الأعزب خاصة ارتباط لافت ويستدعى إلى الذهن إغواءات الجسد التى يخضع لها الراهب عادة فى صومعته.

ويستمر البيت ٤٠ فى موضوع الأنثى الكاملة، ويتم تصويرها هنا، وكأنها مصورة من قبل رجل حكيم لا يمكنه أن يرفع عينيه عنها. إنها مشتهاة من قبل الجميع. لقد أصبحت صنماً وإلهة(٦٠). وحتى لا تفقد بعد ذلك تميزها وارتباطها المحقق بالشاعر يعود بنا البيت ٤١ إلى حضورها الجسدى، وهنا ينتهى وصفها. ومما له دلالة، هنا، أن نلاحظ فى هذا البيت تشابهات دلالية ونحوية مع البيت ٣١، أول بيت يختص بالوصف.

فالكلمتان الأوليان من البيت ٣١ «مهفهفة بيضاء» متماثلتان مع الكلمتين الأوليين من البيت ٤١ «بكر المعاناة»، كلا التعبيرين يوحى بالصفاء والبياض والعذرية. والكلمة الأخيرة من البيت ٣١ تتكون من تشبيه، وكذلك الكلمة الأولى من البيت٤١. والكلمتان الأخيرتان من الشطر الأول فى البيت ٣١ «غير مفاضة» صورة شعرية تؤكد قيمة إيجابية بنفى نقيضها، والأمر نفسه يحدث فى نهاية الشطر الثانى من البيت ٤١ «غير مهلهل». وأخيراً، وعلى المستوى الدلالى، فإن عبارتى «كالسجنجل» و«غير مهلهل» فى نهاية البيتين٣١ و ٤١ لهما المعنى نفسه: المرأة ـ صفاءً ووضوحاً، والماء ـ رائقاً وغير عكر. وهذا التماثل النحوى والدلالى يساعد فى لفت الانتباه إلى الأهمية البنائية لهذين البيتين، باعتبارهما إطاراً للوصف الجسدى المفصل الواقع بينهما.

ويحدث البيتان الأخيران فى وحدة المغامرات النسائية(٤٢ ـ ٤٣) تماثلا بين الشاعر والمحبوبة؛ لأنه رغم أن حماقات الرجال تتلهى عن الصبا (البيت ٤٢) فإن فؤاد الشاعر لن يتلهى أبدا عن حبها. والتماثل كامل لدرجة أن الشاعر يرفض كل المعارضين لحبها ويظل غير بخيل فى حبه رغم كل اللوم الصادق (البيت ٤٣).

النساء، إذن، هنّ الرفيق المثالى الذى ينهض بروح الشاعر، ويجعل أثر رفض فاطمة محايداً؛ فعلى المستوى الاستعارى ترتبط المرأة بالعذرية (الأبيات ٢٣ ـ ٣١ ـ ٤١)، والأمومة (البيت ٣٢)، والكواكب والفواكه (الأبيات ٣٠ ـ ٣٤ ـ ٣٨)، والمطر والماء (الأبيات ٢٥ ـ ٣٦ ـ ٤١)، والمسك (البيت ٣٩)، والذهب (البيت ٣١)، والنور والدين (البيت ٣٩)، والنضج (البيت ٤٠)، والحيوانات والطيور العشبية (الأبيات ٣٢ ـ ٣٣ ـ ٣٨)، والثقافة (الأبيات ٢٣ ـ ٢٤ ـ ٢٩ ـ ٣٧ ـ ٤٠)، والصحة والرفاهية (البيت ٣٧).

وعلى العكس من المرأة، يندر أن يتم تصوير محبى الشاعر الآخرين فى مثل هذه الصور الطبيعية الغنية، ربما لأن الشاعر لا يتوحد معهم بالطريقة التى يتوحد بها مع المرأة، أو ربما لأنهم ـ على خلاف المرأة ـ يرفضون الشاعر بطريقة أو بأخرى(٦١).

ـ ٨ ـ

ويأتى المشهدان التاليان اللذان يشكلان وحدة الليل والذئب بعد وصف المغامرات النسائية. وينبغى أن تتم مناقشة معناهما الدلالى هنا. ولكى نركز على الوظيفة التوسطية المشابهة فى وحدة الجواد، ونبين التشابه مع وحدة المغامرات النسائية من جهات متعددة ـ اخترت أن أتناول وحدة الجواد فيما يلى. وليس لهذا التغيير أهمية من الناحية البنائية.

تنقسم وحدة الجواد ـ مثل وحدة المغامرات النسائية ـ إلى مشهدين رئيسيين، الأول: الوصف فى ذاته (الأبيات ٥٣

ـ ٦٣)، والثاني: الصيد (الأبيات ٤٦ ـ ٧٠). في البيت الأول نحن في منطقة الفعل المعتاد «وقد أغتدى» (عادة ما أذهب في الصباح)، ليس هناك صباح محدد، بل هو واحد من صباحات متعددة اعتاد فيها الشاعر أن يركب جواده. والجواد ـ مثل المحبوبة ـ (في البيت ٢٣) هو أفضل الجياد؛ فهو «منجرد» و «هيكل» (ولود، وطويل الجسم، وقصير الشعر)[٦٢]. وهو «قيد الأوابد» (الذي يتقدم الحيوانات الوحشية الأخرى)، ربما بالطريقة نفسها التي يفوق بها جمال المحبوبة جمال النساء الأخريات. وتماما كما وصلتنا في البيت ٣١ لمحة عن المرأة الكاملة، هنا أيضا ندخل إلى الجواد الكامل، وبعد ذلك يبدأ الوصف التفصيلي ويتم تصوير سرعة الجواد في الأبيات الثمانية التالية (٥٤ ـ ٦١).

والأبيات ٥٤، ٥٥، ٥٧، ٥٩، ٦١ كلها مترابطة من الناحيتين التركيبية والدلالية؛ فكلها تبدأ بصفة مجرورة وكلها مرتبطة بكلمة «منجرد» في البيت ٥٣[٦٣]. وكل هذه الأبيات ـ من الوجهة الدلالية ـ تتابع صورة «السرعة» التي هي أفضل خصائص الجواد وأكثرها أهمية، تماماً كما أن توضيح السمات الجسدية الجميلة للمحبوبة له أعظم الأهمية في حالة المرأة، ومن اللافت أن البيتين ٥٤ و ٣٢ مرتبطان أيضا بطرق مختلفة. ففي كل منهما كشف للتعارضات، نوع مختلف من العلاقة التركيبية والدلالية. المرأة تعرض مفاتنها، وفي الوقت نفسه تحرم الشاعر من تقبيلها (تصد وتبدى) والجواد يهاجم، ويفر، ويتقدم، ويتأخر (مكر، مفر، مقبل، مدبر). هل يشير الشاعر ـ في هذا الكشف للتعارضات ـ إلى خصائص شاذة لكل من المرأة والجواد، وهما نموذجان من المرأة والجواد غير عاديين؟ أعتقد أنها تلك الدرجة من المفارقة في خصائصهما التي تجعل منهما وسائط كما سنرى، وتضعهما على النقيض من أمثالهما.

وأكثر خصائص سرعة الجواد وضوحا هي المقارنة باستمرار بين الجواد وجريان الماء. إن صورة جلمود الصخر الضخم الذي يدفعه السيل من أعلى إلى أسفل توضح أن ظهر الجواد ناعم وراسخ لدرجة أن السرج ينزلق على ظهره، تماماً كما تتساقط قطرات المطر على الصخور الملساء. ويقارن البيت ٥٦ بين حركة الجواد ومزاجه من ناحية، والمرجل الذي يغلي من ناحية أخرى. ويقدم البيت ٥٧ صفة «مِسَحّ» ولها صلة واضحة بالماء[٦٤]. وعلى العكس، فإن صفة «دريرٍ» (في البيت ٥٩) مشتقة من الفعل «درّ» بمعنى فاض تلقائياً، كما «يفيض اللبن من الناقة والمطر من السماوات»[٦٥]. وبالطريقة نفسها ترتبط صفة «ضليع» (البيت ٦١) بالفعل «تضلع» بمعنى «أصبح ممتلئاً بالماء»، أو أن «الماء جعله منتفخاً لدرجة أنه وصل إلى ضلوعه»[٦٦]. وأخيراً، يكرر البيت ٦٣، وهو آخر بيت في الجزء الأول من وحدة الجواد، صورة الماء في شكل عصارة الحناء التي تشبه دماء القادة من القطيع الذي يتغلب عليه الجواد.

وليست السرعة والماء وحدهما اللتان تعطيان لجواد الشاعر ما يميزه؛ إنه يرتبط كذلك بالصخر (الأبيات ٥٣ ـ ٥٥)، وبالنضج (البيت ٥٧)، وبالحيوانات آكلة اللحوم (٥٧ ـ ٦٠ ـ ٦٣)، وبالطير (البيت ٦٢)، وبالدم (البيت ٦٣). وكثير من هذه الخصائص استخدمت ـ كما رأينا من قبل ـ خصائص للمرأة، كي تركز على الدور التوسطي للمرأة، بعد رفض فاطمة للشاعر. وهي هنا أيضا تؤدي الوظيفة نفسها.

وفي صورة الصخرة تشويق خاص. إنها صورة لابد أن نقرأ في سياق حياة الصحراء، فالصخور هي الأشياء الوحيدة في الصحراء التي لا تعاني من التغير، أو من التغير الملحوظ على الأقل خلال فترة حياة الفرد[٦٧]. إن لها قيمة وجودية أكيدة وسط التغير والحركة التي تكشف للبدوي سرعة زوال الحياة. وأن نقارن الجواد بالصخرة، فإن هذا يساوي خلق قيمة أبدية تزدري كل تغير، ويعيد الإحساس بالاستمرارية الذي يتحداه وينفيه كل شئ آخر في حياة البدوي. كما أن ارتباط الجواد بالماء يقوي من دوره بوصفه وسيطا، لأن الماء نفسه وسيط بين القحط والوفرة. بل إن صورة الدم الذي يصبغ رقبة الجواد يجعل من الجواد وسيطا بين الحياة والموت. الدم يمنح الحياة وقلة الدم تسحب الحياة، والجواد يقتل الحيوانات حتى يطعم البشر (الأبيات ٦٥ ـ ٦٨)، والجواد أيضاً عروس، صورة أخرى من التوسط بين الحياة والموت[٦٨]. إنه ذكر وأنثى معاً، له أيطلا ظبي وساقا نعامة[٦٩]. وليست هذه مجرد صورة للسرعة، بل إنها أيضا

صورة للتقارب والمصاحبة، صورة للسلام بين الرجل والمرأة (الذكر والأنثى) التى فشل الشاعر فى تحقيقها، لكن الجواد جسدها. وأخيرا يرتبط الجواد بالحيوانات آكلة اللحوم والحيوانات آكلة العشب (البيت ٦٠)، وهذه محاولة أخرى لتأكيد وظيفته التوسطية؛ فالحيوانات سواء كانت آكلة للحوم أو آكلة للعشب، تدمر شكلاً من الحياة (الإنسان ـ الحيوان ـ النبات) كى تؤكد استمرارية حياتها وحياة نوعها.

وخلال هذا المشهد، لا يوجد زمن مرجعى محدد؛ لا ماض، ولاحاضر ولا مستقبل. واللحظة من بداية البيت ٥٣ إلى نهاية البيت ٦٣ أفضل ما توصف به أنها لحظة «خارج الزمن». وعموماً لا توجد أفعال، وحينما توجد تكون بلا سياق زمنى محدد. وعليه، فإن خصائص الجواد ليست موضوعاً للتغير ومرور الزمن، إنها خالدة، والجواد صخرة حقيقية (البيت ٥٤) تسخر من الزمن والتغير، وهذا ما يحدث كذلك فى الأبيات ٣١ ـ ٣٢ ـ ٣٤ ـ ٣٥ ـ ٣٦ ـ ٤١ التى توضح خصائص المرأة، حتى هذه الأبيات التى توظف الأفعال ـ فى وحدة المرأة ـ ليست مستثناة؛ لأن الأفعال فيها لا تشير إلا إلى فعل معتاد، أو فعل لا يخضع للزمن.

ويتناول المشهد الثانى من وحدة الجواد (الأبيات ٦٤ ـ ٧٠) الصيد على وجه الخصوص، وتصور بعبارات واضحة دور الجواد بوصفه وسيطاً. والوصف الذى كان يتناول بعيدا عن الزمن (الأبيات ٥٣ ـ ٦٠) يتبدل هنا من الفعل المعتاد إلى الفعل الذى يحده الزمان والفعل القصصى «فعنّ لنا سرب» (البيت ٦٤). هنا يعطينا الشاعر خصائص جواده، ويكون قادرا على التحقق من أفعال الجواد، ويمكنه ـ مثل محرك الدمى ـ أن يتلاعب ويتنبأ بحركاته الإبداعية بعد أن أوضح هذه الحركات ودرسها فى المشهد السابق، إنه منخرط تماماً مع جواده فى الصيد.

ويقدم البيت ٦٤ موضوع الصيد؛ أى الغزلان التى يصفها بأنها عذارى «دوار» [٧٠]. وليست الصورة من أجل القافية، كما أن القافية لا تقتضيها. إنها رجع صدى لصورة العذارى اللواتى عابثهن الشاعر (فى الأبيات ١١ ـ ١٢). ومن الواضح أن الشاعر هنا يشير إلى أن قوة الجواد وحدها بوصفها وسيطا هى التى يمكنها أن تحقق النجاح مع العذارى، وواضح كذلك أن الشاعر يبكى بشكل غير مباشر افتقاره للنجاح مع عذارى «جلجل». إن عذارى الغزلان تسلم الروح للجواد ويصل الجواد إلى غرضه معهم، وليس هذا هو الحال مع الشاعر وعذاراه.

فى البيت التالى، يشتت الجواد قطيع الغزلان التى ترعى فى دائرة، تماماً كما يشتت دائرة عذارى دوار[٧١]، حول الصنم المقدس. إنه ينقض على القطيع فيتفرق فورا كأنه عقد من الخرز على رقبة صبى، لكنه ليس أى صبى، إنه صبى مرفّه له أصول اجتماعية عالية وله أعمام وأخوال معروفون فى القبيلة (معم، ومخول) أى المرء الذى له أعمام وأخوال. وتيمة العجب والمكانة الاجتماعية هنا لا تخطئها العين، فالجواد يرتبط بوضوح بمكانة اجتماعية محددة تضيف إلى مصداقه بوصفه وسيطا.

وفضلا عن هذا، فإن الجواد لا يستثنى بقرة أو ثوراً (ظبياً ذكراً أو أنثى) ويباغتهم دون أن يعرق أو يتعب نفسه (البيت ٦٧). إنه يقتل الحيوانات كى يطعم البشر؛ فهو وسيط بين الحياة والموت. وهذا كل ما يريده الشاعر، لكنه لا يملك الوصول إليه. مع ذلك أصبح الشاعر الآن وقد تحول إلى النقيض. ينتهى الصيد، ويبدو الجواد وكأنه صنم الشاعر. إن عين الشاعر غير قادرة على الإحاطة بجمال الجواد كله (البيت ٦٩). ويقف الجواد «فى عينى الشاعر قائماً غير مرسل» (البيت ٧٠) مسرجاً وملجماً وجاهزاً للاستخدام حين يطغى الهمّ على الشاعر. الآن يوجد توحد بين الشاعر والجواد يذكرنا بالتوحد بين الشاعر والمحبوبة.

ـ ٩ ـ

بين وحدتى المرأة والجواد هناك مشهدان قصيران يقفان فى تعارض دلالى مع الوحدتين اللتين تربطان بينهما؛ هذان هما ـ على التوالى ـ مشهدا الليل والذئب. يتخلص الشاعر من همومه بعد علاقته مع المحبوبة، وسرعان ما يدركه الهم والغم من جديد. ووسط بهجته يصبح مدركا لليل، لأنه يدرك أن المتعة ليست دائمة. إنه يدخل فى فترة جديدة من

الاكتئاب بما يتلاءم مع إيمان الإنسان الجاهلى بتلاحم السعادة والحزن والحياة والموت.

فى البيت ٤٤، أول بيت فى وحدة الليل، لا يتحدث الشاعر عن ليلة معينة، بل عن ليلة من ليال كثيرة (و ربّ ليل)، ربما هى ليال كثيرة كثرة النساء (و رب بيضة خدر) اللواتى عاش الشاعر معهن لحظات السعادة. تلك هى حياته: حلقة من التعارضات التى يبدو أنها تتكرر وتتكرر. إن التجربة السعيدة التى استمتع بها للتو يقضى عليها وعيه بالوحدة. وعلى خلاف المحبوبة، لا ينتهى الليل بالمسائل إلى حل إيجابى، بل يلعب دوراً سلبياً واقعياً ومرتبطاً بالرؤية الجاهلية أكثر من أية لحظة من لحظات السعادة.

وصورة الماء التى تستخدم فى وحدة الجواد للتركيز على فكرتى الوفرة والتجدد، تستخدم هنا (البيت٤٤) بمعنى سلبى؛ فالليل كأمواج البحر كثيف ومظلم(٧٢)، أرخى سدوله على الشاعر وأصابه «بكل أنواع» الهموم ليبتليه. الماء يساوى السعادة والوفرة فى وحدة الجواد، أما هنا فالماء يساوى الحزن والوحدة. وهاتان الوظيفتان للماء تعارضات فاعلة فى أوقات مختلفة بصورة أو بأخرى. ومع ذلك، فالليل ليس فكرة مجردة، أو شيئاً من اختراع خيال الشاعر، إنه حقيقى ومتجسد، تتأكد واقعيته بالتشخيص التالى (البيت ٤٥). يتصرف الليل وكأنه بعير له حموان وأعجاز، ويتوجه الشاعر إلى الليل وكأنه يتوجه إلى صاحب. وهذا النوع من الصحبة ـ على كل حال ـ غير قادر على الاستمرار فى ألم الفراق الذى يعانى منه الشاعر، إنه يستحث الليل حتى يفسح الطريق للفجر (البيت ٤٦)، لكنه يتأكد أن الفجر إذا أتى لن يكون أفضل فى صحبته. الليل والنهار اللذان استمتع بهما فى صحبة المحبوبة يرتدان إلى ليل ونهار بلا صحبة. ومثل كل شئ آخر فى القصيدة، يبعد الزمن وكأن له وظيفة مزدوجة يمكن أن تقود الإنسان إلى السعادة أو إلى الهمّ.

وفضلا عن هذا، فإن الليل يبدو أبدياً؛ إن نجومه مربوطة بالحبال إلى صخور جبل يذبل الراسخة (البيت ٤٧)، والإشارة إلى جبل «يذبل»، على وجه الخصوص لها معنى؛ ذلك أن الجبل فى البيت ٧٤ (من وحدة السيل) يرحمه السيل ويبقى على رسوخه. بعبارة أخرى، إن الليل أبدى مثل جبال يذبل، لكن هنا نوعاً مختلفا من الأبدية. فى وحدة السيل، تستخدم الصورة على نحو إيجابى لكى تؤكد قيمة الخلود فى الجبل (٧٣). وعلى الجانب الآخر، تؤثر أبدية الليل فى الشاعر على نحو سلبى، فتضاعف من همومه، وكأن الثريا نفسها (البيت ٤٨) التى كانت فى وحدة المرأة رمزاً للاستمتاع بالحب، مربوطة فى مواقعها بحبال مربوطة بصخور راسخات. مرة أخرى ينظر إلى الثريا فى دورها السلبى. نقرأ البيت ٤٨ ، «كأن الثريا علقت فى مصامها..»، ولكلمة «مصام» أصول تاريخية مثيرة جداً؛ فهى ترتبط بالفعل «صام» (توقف عن الأكل والشرب). وحين يستخدم الفعل مرتبطا بالماء «صام الماء» فهو يشير إلى غياب حركة الماء ، إن الثريا التى كانت ترتبط بالمطر(٧٥) تصور الآن فى موقع الصوم. النجوم أنفسها التى كانت فى البيت ٢٥ مشجعة للقاء الأحبة، تبدو الآن وكأنها تضخم من هموم الشاعر وتزيد من عناده.

بيد أن الشاعر لا يترك مكانه، والحق أنه لا يستطيع. إنه يتناول التجربة بوصفها كلا كأنها اختبار عسير؛ فالليل يصيبه بالهم ليبتليه (البيت ٤٤). ومن الضرورى بالنسبة إليه أن يجتهد مرة أخرى ويواجه التحدى، من خلال التأكيد على القيمة الإيجابية. ألم يحمل قربة الماء كثيراً كى يروى عطش أصدقائه(٧٦)؟ ومع ذلك فإن هذا الماء الذى يروى العطش وسيط بينه وبين أصدقائه؛ فهو لم يعد مرتبطا بموج البحر أو بالليل أو بالبين.

هنا ينتهى المشهد، لكن علاقته بالبنية الكلية للقصيدة لايمكن فهمها إلا بنقل الصور من المشهد: الليل، والماء، والحجر إلى مقابلها الإيجابى فى أجزاء التوسط السابقة واللاحقة. ويعمل مشهد الليل مع مشهد الذئب وكأنه حلقة أخرى فى منظومة الحركة الموجبة/ السالبة فى القصيدة.

فى البيت ٥٠، يتم تصوير الشاعر عابرا للأودية الخالية القاحلة التى تشبه بطن الحمير الوحشية، وليس لها طبيعة متجددة. الذئب وحده هو الذى يعوى هناك مثل مقامر (أو مفلس) مع عائلته وقد فقد كل أمواله. والبيت من الناحية النحوية يشبه البيت الأول من الجزء الخاص بالليل. «وواد

كجوف العير» و«ليل كموج البحر» كلتا العبارتين صيغة نحوية واحدة، وكل منهما يتكون من تشبيه يركز على صور النقص والحزن. الذئب أيضا (الحيوان آكل اللحوم) مثل الليل يشخصه الشاعر. الذئب صياد، وحش البرية، يصور فى حالة حرمان كامل، ويصاحبه الشاعر بالطريقة نفسها التى يصاحب بها الليل، ويوضح هذا أن البيتين ٤٥ و٥١ يبدآن بالصيغة نفسها «فقلت له لما تمطى»، «فقلت له لما عوى»، وتنقلان التشخيص إلى مستوى الحوار المباشر. الذئب والشاعر معاً فى حالة عوز (البيت ٥١)، كل منهما مقامر سئ الحظ، وكل منهما فاشل فى صيده.

وفى المقابل، يكافأ الجواد بالقيم المضادة تماماً للذئب والشاعر فى حالته العقلية هذه؛ فالجواد يصطاد فى مكان خصب، حيث ترعى قطعان الغزلان، ونجاحه فى الصيد يجعله ملك اللعبة، إنه يؤمّن للشاعر ورفاقه كثيرا من اللحوم ينشغل بها الطباخون (البيت ٦٨). والجواد، على خلاف الذئب والشاعر، يمكن الاعتماد عليه وكريم المقصد.

وأخيرا، وبالإضافة إلى كل هذا، تكرر أجزاء الليل والذئب تيمة النقص التى تتخلل وحدة الأطلال.

- ١٠ -

فى آخر بيت من وحدة الجواد (البيت ٧٠) يقف الجواد ماثلاً فى عينى الشاعر، مستقرا فى رؤيته، فهو كل ما يرى الشاعر ويعى. وفجأة يقع تحول عنيف (البيت٧١) وتتغير صورة الجواد إلى برق يدعو الشاعر ورفاقه إلى رؤيته وهو سعيد. الزمن هو الحاضر التاريخى، وغالب الظن أنها ليست عودة إلى زمن وحدة الأطلال. إن صحبة الشاعر صحبة متخيلة «أصاح» يا أىّ صديق، يا أىّ شخص[٧٧]. والبرق أيضاً من خيال الشاعر، نتاج لفعل التوسط الذى قام به الجواد فى الوحدة السابقة؛ إذ يشار إليه بكلمة «برقاً»؛ أى برقة واحدة محددة رآها الشاعر، أما صاحب الشاعر - إذا كان موجوداً أصلاً - فلم يرها. إنها تجربة مستعادة حدثت مرة فى الماضى، حين كان الشاعر فى صحبة أصدقاء آخرين (البيت ٧٣). وصورة البرق الذى يخترق السحب الكثيفة تنطوى على وعد بالمطر والخضرة، لكنها هنا ليست إلا حالة

من حالات العقل، قوة جديدة تمكن الشاعر من خلق وهم ما، ونقل حالة عقله إلى صاحبه المتخيل. يصبح الشاعر ساحراً، مفعماً بقوة جديدة.

والبرق فى البيت ٧٢ يشبه بمصابيح الراهب التى انغمست فتائلها فى الزيت[٧٨] وارتوت منه. نحن، هنا، إزاء انطباع بأن ضوء المصابيح لن ينطفئ؛ لأن فتائله مروية بكمية كبيرة من الزيت. ويأخذنا البيت ٧٣ بعيداً عن الحاضر التاريخى إلى فترة من الماضى غير محددة، حيث يجلس الشاعر مع رفاقه فى انتظار سقوط المطر[٧٩]. وفكرة البرق التى اتسعت فى البيتين السابقين تصبح حقيقة، لم تعد حالة من حالات العقل، بل حدث مجسد.

وتتضمن أسماء الأماكن: «دريج» و«العذيب» تلميحات واضحة إلى الماء والخصوبة[٨٠]؛ فعلى المستوى البنائى تشكل هذه الأسماء - جنباً إلى جنب مع أسماء الأماكن فى وحدة الأطلال - تعارضات تؤكد المعانى فى وحداتها الخاصة. وعلى هذا الضوء أيضاً يكتسب جبل يذبل (البيت٧٤) قيمة استعارية مهمة: فهذا الجبل - وفقاً لبعض النقاد - حظى بالتقدير لفترة طويلة نظراً لقحطه، ويشار إليه عادة على أنه «يذبل الجوع»[٨١].

الصورة المهيمنة خلال وحدة السيل (الأبيات (٧١ - ٨٢) هى صورة المطر الذى يصور فى قدرته على الهدم وقدرته على البناء؛ فالماء مثلا يهدم، والماء يمنح الحياة، الماء وسيط جديد بين الحياة والموت. إن قوته تشبه قوة الجواد الذى توصف سرعته من خلال صورة الماء.[٨٣] والفعل «يسح» (البيت ٧٥) رجع صدى للصفة «مِسَحٌ» التى استخدمت فى وحدة الجواد لوصف حركة الجواد. بل إن الماء يجبر بوابات الجبل أن تنفتح (البيت ٧٦) تماماً، كما أن الجواد يمزق الغزلان العذارى. لا يرحم الماء شيئاً سوى أبنية الحجر (البيت٧٧) التى يبدو أنها تقاوم قدرته التدميرية. هنا أيضا تتكرر صورة الحجر التى تستخدم فيما يتصل بالجواد، حتى تؤكد قيمة موجبة: استمرارية الحياة رغم التدمير.

ويبدو جبل «ثبير» هو الآخر (البيت ٧٨) غير مصاب، لكنه تغير، فبدا يشبه قائد قبيلة «كبير أناس» يرتدى كساء

ملفوفا، وكأن المطر يؤكد من جديد حضور القبيلة التى تعتمد حياتها على الماء والكلأ. ألا يقدم امرؤ القيس هنا مشهداً مقابلاً لمشهد النقص فى وحدة الأطلال، حيث كان الماء والقبيلة غائبين؟ ألا نستنتج أن حضور الماء مساوٍ لحضور القبيلة، والعكس بالعكس؟

فى البيت ٨٠ تعود «الثقافة» ـ التى كانت غائبة فى وحدة الأطلال ـ فى صورة التاجر اليمنى الذى تمتلئ صناديقه بحمل ثقيل من البضائع أو الثياب الثمينة. ومع ذلك فهذه الملابس، هذه الرموز الثقافية الإيجابية، هى نتيجة لدور الماء الإيجابى. ومما يقوى العلاقة بين الثياب والماء فى البيت ٧٩ تشبيه خيوط النسج المحيطة برأس جبل «المجيمر» بنسج الأنوال.

القبيلة، والثقافة، ثم الموسيقى. إن طيور الوادى الصغيرة «جواء» (البيت ٨١) شربت خمراً مفلفلاً وغردت فى سعادة. لقد أفسح السيل المجال للاحتفال؛ إنه حفل زفاف مفعم بالألوان والموسيقى[٨٤].

والبيت الأخير يقدم الوظيفة المزدوجة للماء فى تعارض واحد. يغرق السيل الوحوش آكلة اللحوم، لكنّ فى موتها وعداً بحياة جديدة. ويقال إن الوحوش الميتة تشبه «أنابيش عنصل» أو جذور البصل البرى. ولـ«العنصل» صلات معينة بالحمل والحياة، على العكس من «الحنظل» فى مشهد الظعن. وقد وضع لاين Lané قائمة بتعريفات العنصل واستخداماته:

> نبات صحراوى معين، يؤكدون أنه يقوى المرأة الحامل التى تحبه وتأكل منه... إنه شجرة معينة (أو نبات) فى المناطق البارزة والناعمة وينمو فى مواضع الماء والندى... نبات مزهر.. يتغذى عليه النحل ويصنع العسل.. وتأكل الثيران أوراقه وقت الجفاف، حيث تخلط لها مع التبن[٨٥].

يبدو، إذن ، أن الماء يرتبط بالعنصل: النبات الذى يمنح الحياة ويستخدمه البشر والحيوانات ويعطى التجدد. ومن الطبيعى بالنسبة إلى العقل الصحراوى أن يهتم بقيمة كل النباتات والحيوانات واستخداماتها[٨٦]، ولم يكن عرب الجاهلية استثناء من هذه القاعدة. إن التسميات والإشارات المتعددة للحيوانات والنباتات التى يكتظ بها الشعر الجاهلى تثبت العلاقة الخاصة والوثيقة التى كانت بين الرجل الجاهلى وبيئته البيولوچية والنباتية. ومن ثم، فإن أهم شئ أن نأخذ فى اعتبارنا المعانى والوظائف الأصلية للنباتات والحيوانات، وذلك حتى نتفحص الشعر الجاهلى ونفهمه.

وفى ضوء كل هذا يصبح الجنس فى كلمة «عنصل» أمراً وارداً؛ ففى كتاب (النبات والشجر) يفرق الأصمعى بعناية بين النباتات الأنثى والنباتات الذكر، ويضع العنصل تحت قائمة النباتات الذكر[٨٧]. ويعطى هذا للنبات قيمة إيحائية أعلى ويقوى من وظيفته فى الإخصاب. إنه نبات ذكر تطلبه المرأة الحبلى. ويمكن إدراك المضامين الجنسية ببعض الجهد. وفضلا عن هذا، وحين نضع «العنصل» فى مقابل «الحنظل» (البيت ٤) النبات الذى يستخدم فى الإجهاض؛ وحين نرى النباتين، كلاً فى وحدته الخاصة، بوصفهما جزءاً من مجموعة من الصور تشترك فى السمات نفسها (صور النقص فى مشهد الظعن، وصور الخصوبة فى وحدة السيل) التى تكشف عنها البنية الكلية للقصيدة ـ حين نفعل هذا تتضح الصورة.

وبقدر ما ترتبط وحدات معلقة امرئ القيس إحداها بالأخرى ترتبط بمقولات النقص، والتوسط، واتزان النقص. وتعارض واحد على وجه الخصوص: (الصحبة/ فقدان الصحبة) هو الذى يقطع الوحدات المتعددة، ويحدد رؤية الشاعر للحياة ووعيه الاجتماعى. ورغم أنه ليس هناك وحدة من الوحدات لها وظيفة موجبة تماماً أو سالبة تماماً، فإن درجة الإيجابية والسلبية ترتبط بحضور ـ أوغياب ـ الصحبة، وهذه بدورها تصور من خلال حضور ـ أو غياب ـ الماء، والقبيلة، والثقافة، والنجاح مع النساء، والنجاح فى الصيد، والخصوبة. تبدأ القصيدة الجاهلية بالموت يقاومه شكل من أشكال الحياة، وتنتهى بالحياة مدعومة بقوة الموت المتلكئة[٨٨].

الهوامش:

١ـ هذه هي الورقة الأولى من ثلاثة أوراق، تتناول جميعها بنية الشعر الجاهلي ومعناه. تحدد الورقة الأولى المنهج المتبع في تحليل معلقة امرئ القيس، وتعلق على مكوناتها الدلالية الموجودة في الوحدات التيمية المختلفة في القصيدة. وتحاول الورقة الثانية أن تقدم تحليلاً بنيويا قائماً على التحديدات السابق ذكرها. وتُنصب الورقة الثالثة على وصف مورفولوجي للشعر الجاهلي عموماً، ثم توضح السمات الأساسية لرؤية الإنسان في البيئة الجاهلية.

٢ـ نص المعلقة المستخدم في هذه الدراسة هو نسخة ابن الأنباري المعروفة بملاحظاتها الممتازة. ورغم أن النسخ القيمة الأخرى فيها تعديلات دالة في الكلمات، والعبارات، والأبيات، وترتيب الأبيات، فإن هذا لا يستلزم بتحديد أي النسخ قصيدة بذاتها. ولكل نسخة من القصيدة التقليدية مبررات وجودها من حيث قبول النقاد والقراء. وللدراسة المفصلة لنسخ المعلقة انظر: ميشيل زويتلر: **التراث الشفهي للشعر العربي القديم، سماته ومعضامينه** (بيركلي ١٩٧٣)، ص ص ٢٥٩ ـ ٣٣١ وناصر الدين الأسد: **مصادر الشعر الجاهلي** (القاهرة ١٩٦٢)، ص ص ٤٨١ ـ ٥٤٢.

٣ـ الإشارة، هنا، إلى التحليل البنيوي لمعلقة لبيد ومعلقة امرئ للقيس. الأولى بعنوان «نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي»، **الصحيفة الدولية للدراسات الشرق أوسطية** (١٩٧٥). وقد أمدتني هذه الدراسة بافتراضات نظرية عدلتها وأفدت منها، كما برهنت هذه الدراسة على تطبيقات منهج أبي ديب في الشعر الجاهلي بعامة. والدراسة الثانية بعنوان «نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي: الرؤية الشبقية»، **أدبيات**، ١، (١٩٧٦). وقد ظهرت هذه الدراسة بعد أن انتهيت من دراستي عن معلقة امرئ القيس؛ ومن ثم لم أفد منها. أما مبرر محاولة نشر تحليل آخر للمعلقة، هنا، فهو نابع من إيماني بأن كل قراءة جديدة للقصيدة ستساهم في تعريفنا بالشعر الجاهلي، وأن قراءة جديدة باستراتيجيات جديدة يمكن أن تطرح أسئلة نقدية جديدة وتجيب عنها.

٤ ـ تعنيّ كلمة «شفاهي» هنا مجرد أن النص يلقى على جمهور، وأنه دوّن بعد وقت من إلقائه، ولا تعني أن التأليف والإلقاء كانا متزامنين، كما تفترض نظرية باري لورد في التأليف الشفاهي.

٥ ـ تشير كلمة «نقص» إلى أي عامل سلبي في حياة عرب الجاهلية، مثل فراق الأحبة، وغياب قوى الحياة (الماء ـ الحياة النباتية ـ الحياة الحيوانية.. إلخ) والعلاقات الدالة. وتشير كلمة «توسط» إلى محاولة الإنسان الجاهلي جعل تأثير النقص محايداً، من خلال تأكيد الأفعال المتجهة نحو قيمة مثل المغامرة البطولية. ويمثل «اتزان النقص» غرض التوسط ونهايته؛ أي إقامة تلك العوامل التي تجعل الحياة ممكنة (الخصوبة، الكرم، السعادة، الوحدة القبلية..إلخ).

٦ ـ تزفيتان تودوروف: «كيف نقرأ»، ضمن **شعرية النثر**، ترجمة ريتشارد هوارد (إيثاكا ونيويورك ١٩٧٧)، ص ص ٢٣٤ـ ٢٤٦.

٧ ـ نفسه، ص ص ٢٣٥ ـ ٢٣٦.

٨ ـ انظر كتابه **S/Z**، باريس ١٩٧٠.

٩ ـ تستخدم «القراءة» هنا بالمعنى التودوروفي: نظام يوجهه التحليل الأدبي، انظر: تودوروف: المرجع السابق، ص ٢٣٧.

١٠ ـ «Egg» ترجمة حرفية للكلمة العربية «بيضة» التي تشبّه بها المرأة في البيتين ٢٣، ٤٣. واستعارة المرأة/ البيضة أساسية في فهم هذه الأبيات فهماً ملائماً؛ نظراً لعلاقة البيضة ـ ومن ثم المرأة ـ بالصفاء، والبياض، والخصوبة. راجع ابن الأنباري **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة ١٩٦٣، ص ٤٨.

١٢ ـ «الكنهبل» أشجار طويلة معروفة بخشبها الصلب. انظر: ابن الأنباري، ص ١٠١.

١٣ ـ القصائد المختارة وضعت ريناتي جاكوبي قائمة بها في دراستها «**دراسات في شعرية القصيدة العربية**» (ويسبادن ١٩٧١)، ص ص ١٢ ـ ١٣، حيث تحدد العدد الدقيق للأبيات في ثلاث وحدات تيمية أساسية (النسيب ـ ركوب الجمل ـ الجزء الأخير)، وذلك في كل قصيدة من القصائد الإحدى والخمسين. وبعد وصف الأطلال والظعن في دراستي وحدة تيمية كاملة، بغض النظر عن النسيب.

١٤ ـ القائم بالغرض يمكن أن يكون الشخص الممدوح أو المهجو، وقد يكون الغرض هو مغامرات الشاعر البطولية، ومفاخر قبيلته، والعكس بالنسبة إلى القبيلة المعادية. ويلاحظ أيضا أن «ربّ» قد تعني «إنني أذكر..» لكن هذا المعنى تطور أخير للكلمة، انظر و. رايت «**قواعد اللغة العربية**» (كامبردج ١٩٧١)، الجزء الثاني ص ص ٢١٧ ـ ٢١٨، خاصة ص ١٨ حيث يقرر أن «رب» لم تكن تستخدم أبداً حين يكون الحديث عن شخص واحد، شيء واحد، أو حقيقة واحدة.

١٥ ـ رايت: ١/٢٨٤ ـ ٢٩٤، ٢/٢٤ ـ ٣٠٩ ـ ٣١١.

١٦ ـ رايت: ٢/٣٣٤.

١٧ ـ انظر: الحسن ابن قاسم المرادي: **الجنى الداني في الحروف والمعاني**، تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمود نديم فادي، (١٩٧٣)، ص ص ٢٣٥ ـ ٢٣٧. ووفقاً لما يقوله المرادي، فإن وظيفة «بل» هي نفي المعنى السابق والتخلي عنه (الإبطال والترك)، وهي أداة افتتاحية وربما كان لها نفس وظيفة «ربّ». وانظر كذلك ابن منظور: **لسان العرب** (بيروت ١٩٥٥ ـ ١٩٥٦) ١٣/ ٧٤.

١٨ ـ في الجنى الداني ص ص ٣٨١ ـ ٣٨٣ يحدد المرادي ثلاثة استخدامات لـ «ألا»: ١ ـ تقديم الكلام ولفت انتباه المتلقي. ٢ ـ اقتراح شيء حين يتبعها فعل. ٣ ـ التأكيد. ويزعم بعض النحويين أن «ألا» أداة مركبة من إضافة «أ» و «لا» النافية.

١٩ ـ المرادي، ص ٢٣٦.

٢٠ ـ انظر مناقشة وحدة الليل والذئب (الفقرة ٩) الفرضية التقليدية القائلة بأن الجزء الخاص بالنسيب فى معلقة امرئ القيس يتضمن وحدة المغامرات النسائية، مما يجعل من الصعب وضع فارق دقيق بين علاقة الشاعر «بالمغامرات النسائية» من ناحية، وعلاقته بالمرأة من ناحية أخرى. وتناول النسوة جميعاً، وكأنهن شئ واحد سيعمق التعارض المقصود بين نجاح الشاعر مع «البيضة» وتجربته السلبية مع النساء الأخريات، والوظيفة التوسطية للبيضة ستتأثر بهذا (انظر فيما يلى مناقشة «البيضة» وتقسيم المعلقة).

تضع جاكوبى ـ دون الآخرين ـ وصف الليل ضمن النسيب دون أن تعى الأهمية البنائية لهذه الأدوات، وهذا ما يصعب تبريره. والحق أن بعض القدماء ذهبوا إلى ما هو أبعد، فأشاروا إلى أن وصف الذئب لاينتمى إلى القصيدة، أو إلى أنه كان فى الأصل جزءا ضائعاً ألفه الشنفرى أو واحد من الشعراء الصعاليك (راجع ابن الأنبارى، ص ٨٢). ومرة أخرى، فإن مثل هذا الافتراض سيدمر مبدأ تناول الوحدات الموجبة والسالبة، وهو الشئ الجوهرى بالنسبة إلى الرؤية الجاهلية للتغير والحركة، كما سنرى. ولتعريف «أزواج» العلاقات راجع ليفى شتراوس: **الأنثروبولوجيا البنائية**، ترجمة: كلير جاكوبسون وبروك شوف (نيويورك ١٩٨٣)، ص ص ٢٠٦ ـ ٢١٢.

٢١ ـ راجع مجمل مناقشة النحويين لكلمة «قفا» عند «زويتلر» ص ٣٢٣، حيث يشير إلى أن استخدام المثنى استخدام تقليدى تماماً على المستوى التيمى، وربما على المستوى اللغوى.

٢٢ ـ انظر الفقرة رقم (٦).

٢٣ ـ تستخدم «قد» قبل الفعل بوصفها أداة نحوية انتقالية. و«قد» تستخدم ـ مثل «إن» ـ للفت انتباه السامع القارئ لمسألة حية.

٢٤ ـ من اللافت أن يشير «ليال» إلى إحساسه إزاء تقسيم الأغراض، من خلال وضعه علامات (*) للتمييز بين الأجزاء المتعددة فى كل قصائد المفضليات. ولقد وجدت بعد كل علامة الأدوات النحوية والبلاغية والدلالية نفسها. راجع المفضل الضبى: **المفضليات**، تحقيق: ليال، جزءان (أكسفورد ١٩٨١ ـ ١٩٢١) الجزء الثانى.

٢٥ ـ فى التحليل، ينظر إلى وصف الاطلال والظعن (الأبيات ١ ـ ٦) على أنهما وحدة واحدة. وذلك لاعتماد أحدهما على الآخر فى عقل الشاعر، فالثانى سبب للأول، ومن ثم فإن كلمتى «وحدة» و «مشهد» ستستخدمان لوصف تيمات متعددة فى المعلقة، بدلاً من «أقسام» و «أقسام فرعية» المستخدمين من قبل لدراسة مكونات بعض القصائد الجاهلية، وليس كلها.

٢٦ ـ مشهدا الليل والذئب كلاهما يرمزان إلى إحساس الشاعر بالنقص، فهما يقومان بدور مزدوج، ومن ثم يعتبران وحدة واحدة.

٢٧ ـ فى دراسته معلقة لبيد، يلاحظ أبو ديب أن هناك «نظرة نسبية فى الموجودات الموجبة تماماً والسالبة تماماً»، ص ١٧١، ومعنى هذا أن القصيدتين تحسبان فى صف الرؤية الجاهلية عموماً للحياة، التى تؤمن بنسبية كل القيم.

٢٨ ـ فى وحدة الأطلال عند لبيد هناك نقص عام فى الانخراط العاطفى. راجع أبو ديب: «تحليل رقم (١)»، ص ص ١٥٩ ـ ١٦٢.

٢٩ ـ إ. و. لانيه: معجم عربى/ إنجليزى، نيويورك ١٩٥٥ ـ ١٩٥٦.

٣٠ ـ لانيه: ٢/١ ـ ١٦، ٢/ ٤٦٧.

٣١ ـ لانيه: ٢/ ١٣٨١.

٣٢ ـ لويس معلوف: **المنجد فى اللغة**، (بيروت ١٩٦٦) ١/ ٧٤١.

٣٣ ـ لانيه: ٦٤٩/٣.

٣٤ ـ أبو ديب : «تحليل رقم (١)»، ص ١٦٨.

٣٥ ـ لمعرفة معنى «مقراة» و «قيعان» انظر: ابن الأنبارى، ص ص ٢٠ ـ ٢٣.

٣٦ ـ لانيه: ٢/ ١٤٢٥.

٣٧ ـ لانيه: ٣/ ٦٨٦.

٣٨ ـ لانيه: ٣/ ٦٥٧.

٣٩ ـ نفسه.

٤٠ ـ لمناقشة هذه المسائل النحوية راجع ابن الأنبارى ، ص ص ١٩ ـ ٢٠، و«بين» مضمّنة قبل «فتوضح، فالمقراة».

٤١ ـ ابن الأنبارى: ص ٢٤.

٤٢ ـ يصف الشاعر هؤلاء النسوة بأنهن «عذارى»، ولكن كى نتجنب الإيحاء الدينى الذى تتضمنه الكلمة Virgin فى الإنجليزية استخدمنا «Maiden» بدلا منها.

٤٣ ـ لابد هنا من الإشارة إلى ندوة البروفيسور جيمس مونرو فى بيركلى خلال العام ٧٤/ ١٩٧٥. ومن الواضح فى هذه الندوة أن الأستاذ وتلاميذه جميعاً ساهموا بأفكارهم فى المناقشة. وخلال دراستنا معلقة امرئ القيس خصوصاً ساعدتنا تعليقات البروفيسور مونرو وتأويلاته على التركيز.

٤٤ ـ واضح أن تشبيه الغزلان بالعذارى هنا ينطوى على طقس دينى، فصفة «العذراء»، ملائمة تماماً هنا.

٤٥ ـ هناك خلاف بين النقاد حول معنى «عنيزة». يقول البعض إنه اسم امرأة، ويعتقد البعض أنه اسم لفاطمة (البيت ١٩)، وذهب البعض إلى أبعد من ذلك فقال: إنه اسم مكان. راجع ابن الأنبارى ص ٣٨، ويعتقد الزوزنى أن «عنيزة» فى الحقيقة هى ابنة عم امرئ القيس، ويقول أيضا إن نقاداً آخرين يزعمون أن اسمها فاطمة وأن عنيزة هو لقبها، راجع عبدالله الزوزنى، **شرح المعلقات السبع** (بيروت ١٩٥٠) ص ١١. وليس هناك واحد من هذه التفسيرات حتمى، وفى غياب المادة الوثائقية فإن الأكثر احتمالاً أن يكون «عنيزة» اسماً لواحدة من حبيبات الشاعر.

٤٦ ـ لفهم معنى «جناك المعلل» انظر ابن الأنبارى، ص ٣٨، والزوزنى ص ٣١.

٤٧ ـ انظر: لانيه، ٣/ ٣٠٦٢.

٤٨ ـ انظر: ابن الأنباري ص ٤٦. وحول ارتباط الشباب بالقلب انظر الزوزني ص ١٥ والباقلاني: **وثيقة في النقد الأدبي والنظرية الأدبية العربية في القرن العاشر**، تحقيق وترجمة جوستاف فون جرونباوم (شيكاغو ١٩٥٠)، ص ٧٠.

٤٩ ـ رغم أنه لم يشر إلى أن التاجر اليمني يحمل حمولة ثقيلة من الثياب، فقد تابعت هنا تأويل ابن الأنباري، ص ١٠٩، الذي يرى أن التاجر اليمني كان يوزع ثياباً من ألوان مختلفة.

٥٠ ـ راجع لانيه ٣/ ٢٠٥١، وتعريف لانيه مستقى من أربعة مصادر أساسية، مجد الدين الفيروز أبادى **«القاموس المحيط»** ٤ أجزاء(القاهرة ١٩٥٢)، وأبي منصور الأزهري صاحب **«التهذيب»**، **«عباب»** الساجاني، **«صحاح»** الجوهري.

٥١ ـ انظر مناقشة الوظيفة المتوسطية للجواد فيما يلي (الفقرة ٧).

٤٢ ـ انظر فيما يلي (الفقرة ٦) الدراسة الدلالية لوحدة «البيضة». وانظر الأبيات ٢٣ ـ ٣٠ ـ ٣٢ ـ ٤٠ لملاحظة بعض الإشارات التي تربط بين «البيضة» والعذرية، والنضج، وعدم النضج، والأمومة، والرفقة الجنسية.

٥٣ ـ يرى الباقلاني خاصة أن صورة «بيضة الخدر» ليست أصيلة لدى امرئ القيس. انظر الباقلاني ص ٧٢، حيث يؤكد أن امرأ القيس ليس أول من استخدم الصورة، بل إنها تكررت لدى العرب. وفي تحليلي المحدود للمعلقة لم أستطع أن أحدد مواضع تكرار الصورة.

٥٤ ـ انظر على سبيل المثال ابن الكلبي: **كتاب أنساب الخيل**، تحقيق أحمد زكي باشا (القاهرة ١٩٤٦)، خاصة صفحات ٥ ـ ١٥، حيث يتحدث المؤلف عن أهمية الجياد في المجتمع الجاهلي ومجتمع صدر الإسلام يقول: «وقد اعتاد العرب أن يفضلوا خيولهم على أهليهم وأولادهم»، ص٦.

٥٥ ـ انظر لانيه ٣/ ٣٣٥. وفي مناقشته «للثريا» ص ص ٧٤ ـ ٧٦ يستشهد الباقلاني بعدد كبير من الأبيات لشعراء عرب يشار فيها إلى الثريا. وما فشل الباقلاني في فهمه هو ارتباط الثريا دائماً بالمتعة والخصوبة والنساء والشراب، ومن ثم فقد ضاعت منه القيمة الدلالية لموتيفة الثريا. ويرى الباقلاني أن كلمة «تعرضت» خالية من المعنى ولا أهمية لها، وانتقد الشاعر بسبب التباس النحو عليه، كما في استخدامه الجمع بدلاً من المفرد وهو المناسب «قطعة من أثناء الوشاح»، ولا تأتيه الكلمات في مكانها.

٥٦ ـ لانيه، ٣/ ٣٣٥.

٥٧ ـ ابن الأنباري، ص ٥٩.

٥٨ ـ البيت ٣٥ وحده هو الذي يبدو بلا استطرادات، لكنه مع ذلك استطراد للبيت ٣٤ ولا يقدم جزءاً آخر من الفكرة.

٥٩ ـ راجع لانيه، ٣/ ٢٠٨٥.

٦٠ ـ في وصف «البيضة» تشابه لافت مع كثير من الآلهة الفارسية التي لها معابد بالقرب من الفرات، ومن المحتمل أن تكون مألوفة لعرب الجاهلية. ويبدو أن إلهتين على وجه الخصوص، هما «أناهيتا» و «دايينا»، تشتركان في سمات جسدية كثيرة مع «البيضة». حول هذا الموضوع، عموماً، راجع: لويس هـ. جراي: **أسس الدين الإيراني** (بومباي ١٩٣٠) وأ. و. ف. جاكسون: دراسات زرادشتية، (نيويورك ١٩٢٨).

٦١ ـ الإشارة المختصرة إلى المسك (البيت ٧) وللفواكه (البيت١٤) لا تصف امرأة معينة، بقدر ما تصف ذاكرة الشاعر وهي تسعد بأولئك النسوة.

٦٢ ـ راجع ابن الأنباري، ص ٨٢.

٦٣ ـ على سبيل المثال الأبيات ٣٢ ، ٣٣، ٣٤، ٣٨ من جزء «البيضة»، ويمكن تفكيك الوحدتين كما يلي:

الجواد	٥٣ ـ وصف	٥٤ ـ وصف	٥٥ ـ وصف	
	٥٦ ـ استطراد	٥٧ ـ وصف	٥٨ ـ استطراد	
	٥٩ ـ وصف			
البيضة	٣٢ ـ وصف	٣٣ ـ وصف	٣٤ ـ وصف	
	٣٥ ـ استطراد	٣٦ ـ وصف		

٦٤ ـ راجع لانيه ١/ ١٣١٣، خاصة المثال «سحّت السماءُ مطرها».

٦٥ ـ على سبيل المثال «درّت السماء بالمطر»، في لانيه ٣/ ٨٦٢.

٦٦ ـ لانيه، ٣/ ١٧٩٩.

٦٧ ـ ربما كان ضروريا أن نعدل هذه الجملة ونضيف الذهب والأحجار الكريمة كأشياء شبيهة تتحدى الدمار. ومن هذه الزاوية، فإن تشبيه البيضة بالذهب (البيت ٣١) يعطي للمرأة وظيفة توسطية أخرى بين الزوال والخلود. انظر ابن الأنباري ص ٥٩، حيث يربط بين السجنجل والذهب، وحول معنى «الحجر» انظر علي أحمد سعيد، **مقدمة للشعر العربي** (بيروت ١٩٧١)، ص ٢٥.

٦٨ ـ في البيت (٦٢) يشبه ظهر الجواد بالحجر الذي يستخدم كمداك للعرس أو بالحجر الذي يستخدم في طحن الحنظل. ويستخدم حرف العطف (أو) فيما أعتقد ليساوي في الوظيفة بين حجر العروس وحجر الطحن، ويصبح الحنظل، ذلك النبات المستخدم في الإجهاض كما في مشهد الظعن، واضح الارتباط بوظيفة منح الحياة للعروس. وبالإضافة إلى دوره في الإجهاض ،كما في مشهدى الأطلال والظعن، فإن للحنظل وظائف أخرى كثيرة (راجع لانيه ٣/ ٦٥٧). ويبدو أن لهذا النبات وظائف متعارضة يعرفها الشاعر جيدا ويستدعيها معتمداً على السياق الذي يشار فيه إلى النبات.

٦٩ ـ حول صيغة الوصف من خلال العبارة الافتتاحية «له»، انظر: جوستاف فون جرونباوم.

٧٠ ـ من المهم أن نلاحظ أن «نعاج» (البيت ٦) لا تعني «خراف»، بل معناها «غزلان»، راجع ابن الأنباري، ص ٩٣.

٧١ ـ راجع ابن الأنبارى ص ٩٣، حيث يستشهد بتعريف أبى عبيدة لـ «دوار»: فهى حجر أو حجارة يرتبها الناس إلى جوار بعضها، ويدورون حولها لأسابيع، والمضمون الطقسى هنا واضح.

٧٢ ـ راجع ابن الأنبارى، ص ص ٧٤ ـ ٧٥.

٧٣ ـ تشبيه الجواد بالحجر يؤدى إلى النتيجة الإيجابية/ القيمة الأبدية نفسها للجواد بين حزن الشاعر وفرحه، رضاه وغضبه.

٧٤ ـ راجع لانيه، ١/ ١٧٥٠.

٧٥ ـ لانيه، ٣/ ٣٣٥.

٧٦ ـ ابن الأنبارى، ص ٨٠.

٧٧ ـ مثل هذه العبارات شائعة فى الشعر العربى، وربما كانت قيمتها لا تتجاوز الاستخدام البلاغى.

٧٨ ـ حول معنى هذا البيت راجع ابن الأنبارى، ص ١٠٠.

٧٩ ـ راجع شرح الأصمعى لهذا البيت فى ابن الأنبارى ، ص ١٠٢.

٨٠ ـ «درّج» تضعيف للفعل «درَج» الذى يعنى تلطخ بالدم، و«تدرّج» فعل مطاوع يستخدم للإشارة إلى ازدهار النبات، والفعل «عذب» الذى تشتق منه كلمة «عُذّب» يعنى أصبح حلواً ويستخدم عادة مع الإشارة إلى الماء فيقال «ماء عذب» أى ماء حلو، انظر لانيه ٢ ـ ٣/ ١٧٨٣ ، ١ ـ ٢/ ١٧٨٤، ٢ ـ ٣/ ١٩٨١، ١ ـ ٣/ ١٩٨٢، ١/ ١٩٨٣.

٨١ ـ انظر بدوى طبانة ، **معلقات العرب**، (القاهر ١٩٦٧)، ص ٢٠٦.

٨٢ ـ فى هذه الوحدة تستخدم كلمة «كأن» بوصفها عنصراً افتتاحياً للصيغة النحوية، فى الأبيات ٧٨ ـ ٧٩ ـ ٨١ ـ ٨٢، حيث يشار إلى القوة الإيجابية للماء، وحول استخدام «كأن» انظر: فون جرونباوم.

٨٣ ـ راجع الفقرة (٨) فيما سبق.

٨٤ ـ فكرة حفل الزفاف أوحى إلىّ بها كمال أبو ديب فى ١٩٧٥ ـ ١٩٧٨ قبل أن تظهر دراسته الثانية مطبوعة.

٨٥ ـ لانيه: ٣/ ٢٠٨٥.

٨٦ ـ راجع ليفى شتراوس: **العقل البرى**، (شيكاغو ١٩٦٦).

٨٧ ـ أ. د. أوجست هيفنر (بيروت ١٩٠٨) ، ص ٢١.

٨٨ ـ أبو ديب: «تحليل رقم (١)»، ص ص ١٨٣ ـ ١٨٤.



أحمد عبد المعطي حجازي

ملف خاص

بمناسبة حصوله على جائزة الشعر الإفريقي

قصيدة المشروع القومى

جابر عصفور

١ - مفتتح

وجدت مرحلة المد القومى فى قصيدة حجازى تجسيدها الدال ومنجزها الإبداعى المتولّد عن بنيتها الخاصة، كما وجدت قصيدة حجازى فى المشروع القومى لهذه المرحلة الأصل التكوينى الذى أنطقها صوته وأكسبها ملامحه. وبقدر ماكانت تلك المرحلة تصاعدا واعدا من المطلقات العظمى والأمانى الكبرى، فى عصر بدا فيه كل حلم قومى قريب المنال، كانت هذه القصيدة قصيدة اليقين الذى لا يتزعزع فى المبادئ القومية، والثقة التى لايخامرها شك فى الزعيم المنقذ الذى عكست حضوره فى صميم بنيتها، واتحدّت برسالته التى غدت رسالتها، وأخبرت القاصى والدانى أنه جاء ليتحد الكل فيه، يبعث مجد سلاطين الأمة الغابرين، ويقيم على الأرض فردوس الحلم القومى. وكانت إشارة القصيدة إلى هذا الفردوس تستنهض الشعب العربى فى كل مكان، وتضرب على أوتار أمانيه القومية، وتحفر أسطرها فى ذاكرة الطليعة التى أنشدتها من المحيط إلى الخليج. وما كانت تكتفى باستعادة ذكرى الفراديس العربية التى سبق أن وُجدت فى التاريخ، بل كانت تختصر الطريق من القدس إلى القادسية، وتسقط الماضى الزاهر على المستقبل الواعد، كما لو كان الزمن الآتى متضمنا فى الزمن المنصرم أو مجلى من مجاليه. وذلك هو معنى أسطورة البعث التى انطوت عليها المرحلة، والتى اتخذ منها تيار سياسى عريض، انتسب إليه حجازى فترة من الفترات، اسمه وشعارات أهدافه.

والمسافة جدّ قريبة بين هذا المعنى وفكرة العود الأبدى التى أورثها وعى القرية للقصيدة، حيث دورة الطبيعة التى تكرر نفسها عبر الفصول، وحركة الكائنات التى تستجيب لدورة الطبيعة فى ارتباط وثيق بالجذور، والحنين إلى الأب، والاستعادة المتكررة للأم الملازمة للأرض ـ الأم الكبرى. والبعد الدينى فى هذا المعنى هو الوجه الآخر من البعد القومى، يرتبط كلاهما بقرينه الارتباط المتبادل بين السبب

والنتيجة، كأن هذا أصل ذاك فى تبرير الاتّباع لإمام دينى فى القرية أو المدينة الصغيرة، وذاك أصل هذا فى المضى وراء زعيم سياسى فى المدينة الكبيرة، وهذا وذاك وجهان من أوجه الأب البطريركى الذى يستحضره الابن على سبيل الاستعادة والحماية، ويستحضره الشاعر على سبيل التأسيس الإبداعى لهوية القصيدة.

ولم تكن مصادفة أن يبدأ حجازى سفره المتحول فى الوعى، بعد أن حفظ القرآن الكريم، من جماعة الإخوان المسلمين التى لم يفارقها إلا إلى حزب البعث، ولم يترك حزب البعث إلا إلى الناصرية التى تحطمت على صخرة العام السابع والستين، وأخذت فى الاندباح بعد رحيل القائد، الزعيم، الأب، فى العام السبعين، تاركة مراثيها التى توجتها مرثية العمر الجميل. والعلاقة بين جماعة الإخوان المسلمين وحزب البعث والناصرية ليست علاقة بين دوائر متباعدة كل التباعد، فما يصل بين الثلاثة على مستوى البنى العميقة أقوى مما ينفصل بينها على مستوى ظواهر السطح. ولذلك كان الانتقال بينها ممكنا، دون انقطاعات معرفية أو ترجيديات فكرية حادة، فمن اليسير أن يستبدل الوعى بالصورة البطريركية للأب الريفى الصورة المقاربة للإمام الدينى فى معتقد الإخوان المسلمين، فالثانى هو الأول فى علاقات التراتب، وبديله فى الدوائر المتناظرة للأصولية نفسها التى يسهل أن تستبدل بحضور الزعيم البعثى حضور عبدالناصر الذى غدا البطل الأخير للمشروع القومى فى ذروة صعوده. ولولا ذلك ما اكتسب الأب الريفى صفات البطريرك الأسطورى فى القصائد الباكرة لحجازى (وبخاصة القصيدة المكتوبة عام ١٩٥٧ بعنوان رسالة إلى مدينة مجهولة) وما اكتسب عبدالناصر الزعيم السياسى (فى ثلاث قصائد عنه، مكتوبة ما بين ٥٦، ٦٢، ١٩٦٥) الصفات المباركة للأب نفسه:

هذا الذى سعى إليه ألف سيف وانكسر.
هذا الذى تمسحه الأيدى وتجلوه العيون.
هذا الذى مشى على أيدى المنون.
وعاد باسما كما يعود زارع تنسم المطر.

أعنى الصفات التى ظلت تتردد إلى آخر القصائد الباريسية (مثل منتصف الوقت المكتوبة عام ١٩٨٩) مؤكدة الحضور الأبوى متعدد الأسماء والصفات للرمز الذى ظل واهب الميراث والهوية، منبع الأمان والكرامة، قائد المسيرة والانتصار.

٢- ملامح القصيدة

المؤكد أن تحولات حجازى ما بين الدوائر الثلاث هى نوع من سَفَر الذات، ضمن رحلة الوعى فى البحث عن هوية، من القرية إلى المدينة، ومن المدينة إلى الأمة. ولكن هذه التحولات ظلت منطوية على عناصر ثبات لا تفارقها، فقد كانت هناك، دائما، مركزية المعتقد الذى يدور حول علة أولى هى علة العلل التى تتولد عنها كل المعلولات. وكان هناك، دائما، اتباع الأطراف للمركز الذى يقوم على الحضور البطريركى، ويؤدى دور الإطار المرجعى الذى تتحدد به سلامة المعتقد. وكان هناك، دائما، الإيمان بالعود الأبدى الذى يستدير به الزمن المستقبل فيغدو استعادة للزمن الماضى، فى حركة الدائرة التى تدور بالبشر حول محور المركز الثابت، متقلبة ما بين نقيضين. هذا المحور، بدوره، يسقط الدلالة الدائرية على شاغله الذى تجسّد. فيه مبدأ البعث الذى تسترجع به الطبيعة ربيعها، والجماعة خلاصها، والأمة حضورها، وذلك بالمعنى الذى تأسس به رمز المنقذ، المخلص، الدليل، الهادى، الزعيم، القائد الذى يقود الجماعة من الضلالة إلى الهدى، وينتقل بالأمة من السقوط إلى النهضة، بعد أن يقول له الجميع:

... اصنع كما تشتهى،
وأعد للمدينة لؤلؤة العدل،
لؤلؤة المستحيل الفريدة.

وكان حضور هذا الرمز، تحديدا، فى قصيدة حجازى، يعنى حضور الأمان فى عالم المدينة. وكانت علاقة الشاعر بالنموذج الذى يجسده الرمز علاقة الابن بالأب الذى يستعيد الابن صفاته من منظور الزمن الذى يستدير عودا على بدء، وعلاقة المشبه بالمشبه به من منظور المماثلة التى تدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، وعلاقة النظير بنظيره من حيث التكافؤ فى الموقع والبنية، ذلك لأن قصيدة المشروع القومى أعادت إنتاج مركزيته، عندما استعادت بنيته، فأنزلت شاعرها منزلة المركز الذى استحضر نظيره خارج القصيدة.

ولذلك انبنت هذه القصيدة على ضمير المتكلم الذى ظل مفردا ينطق صيغة الجمع، وصوتا ينطوى على يقين الرؤى الكبرى، وخطابا وثوقيا فى نوع المعرفة التى ينقلها، تستدير حوله القصيدة فى تنقلها من مركز إلى مركز، أو فى استبدالها بالمركز الخارجى المركز الداخلى، وذلك من منطق المشابهة التى تقرن حضور الزعيم بحضور البعث فى العالم، وحضور الشاعر بحضور البعث فى الكلمات، فالأول هو الذى يأتى ليتحد الكل فيه، ويبعث الحياة فى الأمة، والثانى هو الذى ينطق ما تتحد به عناصر القصيدة، ويبعث الحياة فى اللغة التى لم تعد تهزنا، الكلمات التى تموت تحت الأغطية، كأنها طين ضرير ليس فى جنبيه روح، الكلمات التى تنتظر الشاعر الذى ينفخ فيها من روحه ويمضى بها من شفة إلى شفة، فتولد من جديد، كالأمة التى تولد على يدى القائد، الأب، الإمام، المخلص، المنقذ الذى دامت هجرته ألفا وثلاثمائة عام، كأنه الوجه الآخر للشاعر الذى ظل يضرب قيثارته باحثا عن قرارة صوت قديم.

وتجمع الدلالة التى تترجع بها قرارة الصوت القديم بين الاثنين فى معنى الهوية التى هى عود على بدء، ومعنى البعث الذى هو ولادة مجددة، تترجع بها العلة الأولى، مكتسبة فى كل مرة حضورا واعدا، هو حضور أيام العرب الخضراء التى يشترك الاثنان فى الإرهاص بها، والبحث عنها، وإيجادها، وتأكيد حضورها فى الفعل الرمزى المتحد الذى وصفته القصيدة بقولها:

أنبش صمت المقبرة،
عن فرس أو عاصفة.
أنبش سطح الزمن الباقى
على صوت انفجار الناصرة.

هكذا كان نموذج الشاعر الذى انطوت عليه قصيدة حجازى يستعيد مركزية المشروع القومى الذى أنتجها، مؤكدا مركزية العلة فى تراتب البنية، مجسدا محورية الزعيم، القائد، المنقذ، المخلص، الأب الذى يسقط حضوره على الابن فإذا هو إياه. يجمع بين الاثنين، بالإضافة إلى ماسبق، أفعل التفضيل الذى يستعيد، صرفيا، بطريركية البنية، وتشبيه الفارس الذى يجمع، دلاليا، بين القائد والشاعر، حين كان حصان الأول أحلامنا، وسيفه أحزاننا، بينما كان الثانى أصغر فرسان الكلمة الذى لا يكبو فرسه، وهو يلج الحلبة يتلاعب بالسيف، لا يرتجف أمام الفرسان، محاكيا الوجه الآخر من القائد ـ الأب الذى ظل فى أفئدتنا:

أصفى ما يكون،
ألصق ما يكون بالارض وأبواب البيوت والشجر،
أكثرنا حزنا، أشدنا تفاؤلا، أبرنا بنا،
أحنّ من صافى الندى على الثمر.

وبقدر ما كان هذا النموذج يمثّل المركز الثابت لقصيدة المشروع القومى، مؤكدا علاقاتها البنيوية على مستوى الدلالة والتراكيب والإيقاع، كان كل شئ فى هذه القصيدة يبدأ من هذا النموذج ويعود إليه بوصفه عنصر التكوين المحورى. وكما فرض النموذج يقينه الملازم على القصيدة، وأكسبها نبرته الوثوقية فى المعرفة، أكّدت القصيدة هذا اليقين وتلك النبرة بخطابها الإنشائى، وصيغها الحجاجية، وتخييلاتها التمثيلية، وتشبيهاتها التوضيحية، ومقابلاتها الحدّية، جنبا إلى جنب أساليب التكرار والنداء والأمر والاستفهام والتعجب التى تؤدى وظيفة التحسين والتقبيح، وتضيف إلى إيقاع التصديق ما يعدّى بالمتلقى إلى الانفعال أو الفعل. والخطابية هى الوجه الآخر لهذا الخطاب الذى يحدد القارئ المضمر سلفا، ويحيله إلى قارئ معلن، مراعيا مقامات المستمعين المحتشدين فى التجمعات الجماهيرية التى انتظرت من الشاعر شيئا من قبيل:

يا أبناء الوطن الشرفاء،
إنا نتسلم علم الوطن الآن.
فلتكن انقامات الصلبة ساريه العالى.
ولتكن الأعين أنجمه الخضراء.

وكانت هذه التجمعات الجماهيرية، بدورها، تجد فى أقنعة القصيدة ورموزها التاريخية ما يستدير بحركة الزمن دلاليا، فى موازاة حركته الإيقاعية التى تستدير بها التفعلية العروضية عائدة إلى ما ابتدأت منه، دون معاظلة زحافات أو علل تقطع الاستدارة، فترتد دلالة المستقبل الواعد على مجده الغابر، ويسقط معنى الماضى الزاهر حضوره على المستقبل، وتنفتح الذاكرة الجمعية على الأمس الذى أصبح مفتاح

الغد، فيغدو الحاضر برزخا بين نقيضين فى زمن ممتد، هو زمن البعث، أو زمن:

تاريخ العودة للأرض وللنسل،
تاريخ الميلاد الأخضر.

"هذا الزمن الارتجاعى الذى يستدير على نفسه عائدا إلى أصله، فى اتجاه واحد ينفى نقيضه، هو نفسه الذى تحكّم فى حركة القصيدة التى تستدير على نفسها لتبرّر مركزها، وهو الذى تحكّم فى حركة المجموعات القرائية، أو التجمعات الجماهيرية التى استدارت حول مركز القصيدة كما لو كان موازيا للمركز الواقع خارجها، فاستجابت للاثنين معا استجابة مماثلة، هى استجابة المفعولية التى يتلقى بها المستقبل رسالة ليست من صنعه، ولا يسهم فى صنعها، كأنها الحقيقة المنتقلة من المركز إلى الأطراف، لترد الأطراف على المركز، عطفا للجماهير على القائد، والمستمعين على الشاعر، وتحقيقا لصيغة المفرد الذى ينطق باسم الجمع، والجمع الذى يتحد فى المفرد.

والصيغ الطلبية المرتبطة بأساليب النداء والأمر والاستفهام، فضلا عن التكرار، هى بعض ما تنطوى عليه الوظيفة الشعرية لقصيدة المشروع القومى، فى تحقيقها الغاية التى حددتها نوعية هذه الرسالة، شأنها فى ذلك شأن التنغيم الذى يفرضه الإنشاد فى التجمعات الجماهيرية، وإيجاز الصورة البلاغية التى تمنح الأولوية للتشبيه بالقياس إلى الاستعارة، لما فى التشبيه من أداة تقف كالحاجز المنطقى بين الأشياء، فتضيف إلى حدّية التعارضات الثنائية للدلالة الداخلية، وحدّية التعارضات الموازية للدلالة الخارجية. أقصد إلى تلك الحدّية التى تؤكدها غلبة الجمل الفعلية المتواترة، وتوقيع الجمل نظميا بما يرد التركيب النحوى على التركيب العروضى، أو العكس، دون تدوير يرهق الإنشاد الحماسى الذى لا تلائمه التموجات البطيئة للمعنى، ويؤثر التدفق الإيقاعى للمقاطع الوزنية المتدافعة التى تؤطرها القوافى المستديرة.

٣ ـ أوراس

تعد أوراس نموذجا دالا على قصيدة المشروع القومى فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى، وذلك من حيث الرؤى التى تنطوى عليها، ونموذج الشاعر الذى تتضمنه، والمخاطبين الذين تتوجه إليهم، فالقصيدة تجسيد للقيم القومية التى تولّد عنها شعر حجازى فى مرحلة المدّ القومى، وتنبنى على العلاقة الحميمة بين الشاعر الذى يتحدث باسم الجماهير والجماهير التى تتحد بالشاعر لحظة الإنشاد، وتدور حول رمز من الرموز الوطنية التى ترد حلم المستقبل على أمجاد الماضى القومى لتحقق معنى البعث، وتتوسل بالموروث الدينى القومى فى عمليات من التناص الإنشادى التى يراد بها إيقاظ الذاكرة الجمعية فى عنفوان حماستها، واستغلال مكونات هذه الذاكرة فى دفع المتلقين إلى موقف سياسى محدد، هو الموقف الذى يجعل من القصيدة فعلا من أفعال التحريض السياسى مما كان يعرف باسم الشعر المبشّر. ونموذج الشاعر الذى تنبنى به القصيدة، أو تنبنى حوله، هو نموذج الشاعر الذى يؤدى دور الزعيم والداعية والمحرّض والمبشر، ويمارس شعيرة من شعائر البعث القومى فى فعل الإنشاد الفردى الذى هو فعل من أفعال الاستقبال الجمعى.

والأوراس سلسلة جبلية فى شمال شرقى الجزائر، تشرف على سهول قسنطينة، لها دلالاتها التاريخية الخاصة منذ أن عجز الأتراك عن احتلالها، فظل معناها قرين الشموخ الجزائرى والتأبى على الخضوع الأجنبى. ولذلك أصبحت حصن ثوار الجزائر فى مقاومة الاحتلال الفرنسى، ورمز النضال الجزائرى كله من أجل التحرر الوطنى، خصوصا منذ أن أعلن عن قيام الثورة العربية فى الجزائر عام ١٩٥٤، ضمن سياق التحرر القومى الذى عمدته بطولات الشعب الجزائرى بالدم، فى ثورته التى وصفت بأنها ثورة المليون شهيد.

وقد ألقى حجازى القصيدة لأول مرة عام ١٩٥٦ فى نادى الصحفيين بالقاهرة، بمناسبة مرور عامين على إعلان الثورة العربية فى الجزائر، قبل العدوان الثلاثى على مصر، وذلك فى حفل حاشد أقامته الطليعة القومية التى كانت القاهرة مركز حضورها النابض فى ذلك العهد. وكان يتصدر الحفل معروف الدواليبى وأكرم الحورانى اللذان قدما إلى القاهرة باسم حزب البعث لإشاعة فكرة الوحدة والعمل على تحقيقها. وكان المناخ السياسى كله مشحونا بأحلام الوحدة والحرية والاشتراكية التى جذبت حجازى إلى المجموعات

البعثية، منذ الأشهر الأولى لإقامته فى القاهرة، بعد مجيئه إليها فى نوفمبر ١٩٥٥، قادما من شبين الكوم التى تخرج فى مدرسة المعلمين بها، وعانى تجربة السجن الأولى (حوالى شهر) عام ١٩٥٤ قبل تخرجه. وسرعان ما تعرف على بعض البعثيين من شباب المغرب (منور مروشى وعبدالقادر قاسى من الجزائر، ومحمد عمر اليجدايني المولود لأم جزائرية وأب مراكشى) الذين نقلوا إليه تفاصيل انطلاقة ثورة التحرير فى الجزائر، والدور الذى تقوم به قمم الأوراس فى حماية الثوار الذين جعلوا منها قاعدة ثورتهم، وذلك ضمن سياقات الحماسة البعثية التى شاركه فيها رفاق القاهرة الأوائل من المشرق العربى، أمثال غسان شرارة من لبنان، وعبدالرحمن منيف من شبه الجزيرة، وجلال أمين من مصر، وغيرهم من الشباب الذين كانوا يجتمعون فى القاهرة على الإيمان بالعروبة والعمل لها.

ومن حكايات قمم الأوراس المشجرة المحترقة، وقصص بطولات الشهداء، انبثقت قصيدة أوراس دفقة عاطفية حارة، استجابة إلى حماسة البعث القومى وتجسيدا لها. وفى الوقت نفسه، تبشيرا بأحلام التحرر القومى التى بدت قريبة المنال. واستقبل الجمهور المحتشد فى نادى الصحفيين الصياغة الأولى من القصيدة استقبالا حماسيا ملتهبا، ارتجت له أركان النادى التى رددت أصداء الهتافات القومية المعروفة فى ذلك الزمان البعيد. ويحكى حجازى، فى تقديمه النثرى للقصيدة، عن الأستاذ أكرم الحورانى الذى بكى منفعلا بالأسطر الهادرة، وعن السيدة العجوز التى تقدّمت منه بعد الإلقاء وعانقته داعية له، والدموع تنهمر من عينيها. ويمكن أن نضيف إلى ما يحكيه حجازى أن الكثيرين من شباب العرب، فى ذلك الوقت، حفظوا من مقاطع القصيدة ما أخذوا يتناشدونه من المحيط إلى الخليج، ويلحون على حجازى فى إنشادها مع كل محفل جماهيرى قومى. وكانت القصيدة تقرأ بالمغرب، فيما بلغنى، وتجمع عليها التبرعات للثورة الجزائرية. ونشرتها عشرات الصحف العربية. وتحولت إلى ملحمة تمتلكها الجماهير التى احتفت بها، إلى الدرجة التى بدت معها القصيدة كما لو كانت اكتسبت وجودا مستقلا عن صاحبها، وحضورا قوميا شعبيا فى انتشارها.

وكان من الطبيعى، والأمر كذلك، أن تتحمس لنشرها دار اليقظة العربية التى كانت تعد فى طليعة دور النشر الثورية فى الخمسينيات.

أذكر أننا احتفلنا فى العام الماضى بعيد ميلاد حجازى الستين، فى المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، وأقمنا أمسية شعرية ألقى فيها مختارات من شعره، ونسى فيما يبدو أن يختار شيئا من أوراس، فإذا بأبناء جيله، وعلى رأسهم الروائى بهاء طاهر، يهتفون به بعد أن فرغ من الإنشاد، ويلحون عليه كى يقرأ مقاطع من أوراس، فاستجاب حجازى إلى إلحاحهم بالإنشاد الذى هزّ مشاعر أبناء جيله الذين رأوا فى القصيدة التمثيل الدال لعصر من الأحلام القومية التى غربت شمسها فى هذا الزمان. وكان الفارق بين استجابتهم الحماسية إلى القصيدة واستجابة الأجيال الأحدث علامة دالة من علامات تغير القيم القومية والإبداعية.

ويرجع هذا الفارق إلى أن أوراس شأنها شأن مثيلاتها من قصائد المشروع القومى تضع الجمعى فى الصدارة بالقياس إلى الفردى، وتمنح الأولوية للعام فى علاقته بالخاص، الأمر الذى يترتب عليه تأثر آليات استقبالها بالتغير السياقى الذى يقلب القاعدة، ويستبعد التاريخ الذى تولّدت به القصيدة، أو يدفع إلى تَلَقِّيها بعيدا عن وظائف التبشير السياسى التى قامت بأدائها فى زمانها الخاص. هذه الوظائف هى التى لا تزال تصل بين القصيدة ومجموعات بعينها من القراء، فى علاقات الشفرة المشتركة التى تحدّد السياسى بوصفه العلة المباشرة للجمالى. وكانت هذه العناصر بعض الدوافع التى انتهت بأحمد حجازى إلى وصف قصيدته بأنها محاولة للاعتماد على العلاقات الفكرية القومية وتنميتها فى البناء الفنى للقصيدة، دون الاعتماد المطلق على علاقات النغم المتدفق، للوصول إلى الشعر المُبَشِّر. وأتصور أن استجابة هذا الشعر المبشّر لزمنه الخاص كان العامل الحاسم وراء تزايد دوائر القراءة المتسعة للقصيدة مع تصاعد موجات المد القومى، والعكس صحيح بالقدر نفسه، وذلك فى علاقات الإرسال والاستقبال التى فرضت على حجازى معاودة النظر فى الصياغة الأولى التى بدأ كتابتها فى أيلول (سبتمبر) ١٩٥٦ والإضافة إليها بما يحقق مطالب الاستجابة

المتزايدة من المجموعات القرائية المتحمسة التى أصبحت بعض بنية القصيدة فى صياغتها التى اكتملت مع أيلول (سبتمبر) ١٩٥٩، بعد رحلة ثلاث سنوات من تفاعل الشاعر والجمهور، فى الدائرة التى مسّت بسحرها الحالمين بالحرية والوحدة والاشتراكية فى ذلك الزمان البعيد.

وقد صدرت هذه الصياغة المكتملة فى دمشق عن دار اليقظة العربية ضمن ديوان مستقل، يحمل عنوان (أوراس) علامة على مستقبل قومى واعد، فى أيلول (سبتمبر) ١٩٥٩، بعد سبعة أشهر من الاحتفال بالذكرى الأولى لقيام الوحدة بين مصر وسوريا فى شباط (فبراير) ١٩٥٨، وبعد عام ونصف تقريبا من الهجوم الفرنسى على الحدود التونسية لمنع مقاتلى جبهة التحرير الجزائرية من عبور الحدود، وقيام الجمهورية الفرنسية الرابعة برئاسة ديجول بسبب القضية الجزائرية، وسقوط الحكم الملكى فى العراق، وانقلاب إبراهيم عبود فى السودان، وبعد عام تقريبا من موافقة الاتحاد السوفيتى على مساعدة مصر فى بناء السد العالى، وبداية انحسار الاستعمار فى إفريقيا، وبعد أشهر معدودة من انسحاب العراق من حلف بغداد، والإعلان عن قيام اتحاد الجنوب العربى، وانتصار الثورة الكوبية بقيادة فيدل كاسترو. باختصار، فى سياق من الانتصارات الباهرة للتحرر الوطنى فى كل مكان من العالم، وفى مناخ من التفاؤل القومى العام الذى لم توقف تدافعه حملة الاعتقالات الواسعة لليساريين المصريين فى آذار (مارس) ١٩٥٩ قبل صدور ديوان (أوراس) بحوالى نصف عام.

وكانت الطبعة الدمشقية يتصدرها تقديم حجازى ودراسة صدقى إسماعيل التى تم استبعادها بعد ذلك، بسبب ما انطوت عليه من ريبة فى النزعة الخطابية التى انبنت عليها القصيدة. ولذلك نشرت «أوراس» ضمن ديوان أحمد عبدالمعطى حجازى عن دار العودة البيروتية سنة ١٩٧٣ مع مقدمة حجازى وحدها. وللأسف، لم أستطع الحصول على الطبعة الدمشقية الأولى كى أتابع التغييرات التى أضافها حجازى ما بين سنتى ١٩٥٩-١٩٧٣، وهى تغييرات اقترنت بتحولات المرحلة وتحول أفكار الشاعر نفسه. لكن الطبعة البيروتية المتاحة كافية لتأكيد مجموعة من الملاحظات، خصوصا حين نضعها فى علاقة مع التغييرات الأخيرة التى قام بها حجازى فى طبعة دار سعاد الصباح التى أصدرت أعماله الكاملة بالقاهرة فى كانون ثان (يناير) ١٩٩٣ بعد أربعة وثلاثين عاما من صدور الطبعة الدمشقية.

وأول ما يلفت الانتباه فى «أوراس» دار العودة مقدمة حجازى التى تتحدث عن ملابسات نظم القصيدة ودوافعها السياسية المقترنة بالمجموعة البعثية التى اتصل بها منذ منتصف الخمسينيات، فى تلك الفترة الأسطورية (والوصف له) التى شهدت تأميم القناة، وخطف بن بيلا، وتأكيد عروبة مصر بلسان عبدالناصر وسياسته التى شجعت ملايين المواطنين على التطلع إلى المستقبل الواعد للأمة العربية، والإيمان بالفكرة العربية بوصفها روح الشعب. يضاف إلى ذلك ما يشير إليه حجازى نفسه من أن القصيدة كانت فى أول صورها عاطفية حارة، لم تكتمل دعائمها الفكرية والفنية، بل لقد وردت فيها بعض الأخطاء الفكرية فيما يقول، نتيجة تربيته الدينية التى جعلته يتابع فى القصيدة وصف إسبانيا بالفردوس المفقود كما كان يدعوها القدماء، معتبرين إياها حقا من حقوق العرب.

لكن مثل هذا الخطأ ما كان يؤرق حجازى كثيرا وسط الحماسة القومية التى كان يثيرها إنشاد القصيدة فى كل مكان، خصوصا فى مهرجانات الشباب الذين كانوا يصرون على سماعها، الأمر الذى يبرر وعى حجازى بالحضور المتصل للقصيدة داخله، ومتابعة الإضافة إليها، واكتشاف رموزها التى أوردها فى الصياغة الأولى، وتنمية هذه الرموز ومدّ تفرعاتها لتلتقى حسب تصميم خاص لقاء عفويا فى نهايتها. ويعنى ذلك أن «أوراس» لم تكن قصيدة ألقيت فى مناسبة من المناسبات القومية وانتهى أمرها فى وعى الشاعر المبدع، وإنما ظلت قصيدة مفتوحة الأفق فى حالة صنع مستمر، يمنحها موضوعها فرصة الميلاد كل يوم، وتمنحها الثورة القومية الممتدة التى تنتسب لها إمكان التخلق المتجدد، بوصفها بعض الأدب الثورى الذى ينتظر منه أن يفعل فى النفس ما تفعله أحداث الثورة.

والواقع أن الأفكار التى ينشرها حجازى فى مقدمته (التى حذفها من طبعة دار سعاد الصباح) تكشف عن مرحلة أساسية من مراحله الفكرية والإبداعية، خصوصا فى الفترة

التى كانت ترى فى الجمالى الوجه الآخر من السياسى، وتدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد الذى كان له تأثيره الحاسم فى بنية أوراس وصياغتها. والقصائد الأربع التى تعقبها فى الديوان المسمى باسمها دالة على هذا الجانب، فالأولى هجائية حادة لعباس محمود العقاد الذى اعترض على اشتراك بعض الشعراء المجددين، أمثال حجازى، فى مهرجان الشعر بدمشق، متهما إياهم بأنهم لا يعرفون أصول الشعر العربى، وهدد بالانسحاب من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حاليا) احتجاجا على اشتراكهم فى المهرجان، فهاجمه حجازى بهذه القصيدة العمودية التى خاطبته على أنه بعض الماضى الآفل، مدافعة دفاعا حارا عن الشعراء المجددين الملتزمين بعصرهم الواعد، مؤكدة الانتماء إلى الماضى القومى الزاهر الذى سعى هؤلاء الشعراء إلى امتلاكه والإضافة إليه. والقصيدة الثانية الرحلة إلى الريف، عودة إلى الجذور التى تعنى الامتداد فى التاريخ، والإحساس بالجماعة، ومعنى الحياة للإنسان الذى يفتح صدره للنسيم. والقصيدة الثالثة تستعيد أحداث حرب السويس، من خلال علاقة حب، واصلة العام بالخاص الوصل الذى يبين عن المستقبل الذى تصنعه إرادة الحرية. والقصيدة الأخيرة «المجد للكلمة» غناء حار للكلمة التى تسهم فى صنع هذه الحرية، فتشعل الثورة، وتحقق معنى الوحدة بين الثوار الأحرار فى كل مكان. وأحسب أن اختتام الديوان بهذه القصيدة هو نوع من ردّ العجز على الصدْر (إذا جاز أن نستخدم المصطلح البلاغى القديم) الذى يردّ المجد للكلمة على أوراس فيبرز دلالة من دلالاتها التى تنصرف إلى دور قصيدة المشروع القومى فى صنع المستقبل الذى وعد به هذا المشروع.

٤ ـ تحول القصيدة

شئ ما انكسر فى قصيدة المشروع القومى قبل انكسار المشروع القومى نفسه. شك ما بدأ يتخلل اليقين الشامل لهذه القصيدة كأنه بوادر نبوءة منذرة، أو نوع من الكشف الذى تجلوه علامة أو إشارة محذرة، فتتولد الأسئلة من داخل القصيدة التى تبدو، فجأة، كما لو كانت تفرز نقيضها الذى يناوش مطلقاتها، وتضع حـ...ورها، ضمنا أو صراحة، موضع المساءلة. يرجع بعض ذلك التحول إلى أسباب خارجية بالطبع، لكن الأسباب الأكثر محايثة ترجع إلى مفارقة الشعر النوعية التى لا تمضى به مع مطلقاته إلى تمام نهايتها، وإنما تدفعه إلى الانقلاب على نفسه فى ذروة إيمانه بهذه المطلقات، ومن ثم وضع يقينه بها موضع المساءلة. هذه المفارقة النوعية هى التى تمايز بين القصيدة والمنشور السياسى فى آخر الأمر، وتصنع الحدّ الفاصل بين الشاعر والداعية، وترد القصيدة إلى أصل المعرفة التخيلية التى لا تركن إلى تعرف ما تعرفه، كما ترد الشعر والشاعر إلى جذرهما اللغوى الأول، وهو الشعور بما لا يشعر به الغير، أو العلم الذى يفاجئ صاحبه بما يدفعه إلى إعادة النظر فيما استقر عليه وعيه العام. وسخرية هذه المفارقة، فى تتابع سياقات قصيدة حجازى، أن ما انكسر بها فتح ما أغلقته الخطابة القومية من أبواب الشعر، وما تولّد بها من أسئلة كبرى أفضى إلى عوالم أغنى بكثافة الصورة ودلالات المعنى، فخلخل بنية التراتب المركزى بما أعاد القصيدة إلى دواماتها المتشظية التى خلفت الشاعر، فى النهاية، وحيدا مع الواحد: الشعر.

متى حدث ذلك فى شعر أحمد حجازى الذى تصدرته قصيدة المشروع القومى من مطالع الخمسينيات إلى نهايات الستينيات؟ هناك بداية غامضة، ملتبسة، فى قصيدة «حلم ليلة فارغة» التى يرجع تاريخها إلى تشرين ثان (نوفمبر) ١٩٥٧. وهى قصيدة تلفت شبكتها الدلالية الانتباه إلى ما انطوت عليه ر...حلة العصارة التى تسير فى شرايين الزهر، حاملة حلم الثمر الذى لا يتحقق، فى دورة الإحباط التى يمضى بها الصبح ويقبل المساء، ولا ندى، ولا لقاء. لكن هذه القصيدة ليست علامة مؤكدة، وسط صخب القصائد المصاحبة، لأنها تستبقى ميراث الشعراء الرومانسيين، أمثال إبراهيم ناجى وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل الذين تأثر بهم حجازى، كى تتغنى معهم بألوان الذبول، وبأوراق الخريف وهى تعدو فى يد الريح إلى غور مخيف، وبطير أسود فى اللانهاية. ولذلك لا تمثّل «حلم ليلة فارغة» انكسارا فى بنية قصيدة المشروع القومى التى ظلت محافظة على يقينها الساطع، ومركزها البطريركى الثابت، وعلى صوت شاعرها المفرد الذى ظل ينطق صوت الجمع الصاعد.

ويعنى ذلك أن شعر حجازى ظل محتفيا بقصيدة المشروع القومى طوال الخمسينيات بوصفها القصيدة التى تستحق الصدارة فى تراتب الاهتمامات الشعرية، والتى كان صعودها على المستويين الخاص والعام مرتبطا بصعود المشروع القومى نفسه، وتواتر انتصاراته المدوية فى وعى الفرد والجماعة، ابتداء من ثورة الضباط الأحرار فى مصر (١٩٥٢) وانطلاق حرب التحرير فى الجزائر (١٩٥٤) مرورا بمؤتمر باندونغ وصفقة الأسلحة التشيكية (١٩٥٥) واستقلال كل من السودان وتونس والمغرب وتأميم قناة السويس (١٩٥٦) وثورة العراق وتمويل مشروع السد العالى وقيام الوحدة بين مصر وسوريا (١٩٥٨) انتهاء بانتصار ثورتى الجزائر واليمن (١٩٦٢) وعقد أول مؤتمر قمة عربى فى القاهرة (١٩٦٤) وانطلاقة حركة التحرير الوطنى الفلسطينى ـ فتح (١٩٦٥). وقد ظل هذا التواتر متصلا ما بين الخمسينيات ومنتصف الستينيات، واعدا بعالم جديد، تجسّدت بداياته فى الثورات التحررية المتجاوبة فى الأوطان العربية، مع تساقط الاستعمار فى كل مكان، وتفجر الشعور القومى الذى رفع أعلام الوحدة والاشتراكية والحرية، فى موازاة اندفاعة حركات تحرر العالم الثالث التى برز حضورها الساطع مع انتصار الثورة الكوبية بقيادة فيدل كاسترو فى آذار (مارس) ١٩٥٩ بعد أقل من عام على قيام الوحدة بين مصر وسوريا وإنشاء الجمهورية العربية المتحدة.

وكما كانت قصيدة المشروع القومى العنصر المهيمن على وعى حجازى، فى هذا العالم متسارع الخطى نحو الحرية والاشتراكية والوحدة، كان نموذج الشاعر الذى تنطوى عليه القصيدة يكتسب صفة المغنى الذى يهزج فى أفراح تموز الذى اقترن بالاندفاع الواعد للبعث القومى. ولم يكن تموز رمزا أسطوريا للخصب لدى سكان مابين النهرين (يقابله أدونيس لدى الفينيقيين) أو اسما أطلق على حركة شعرية ربط مبدعيها بالإلحاح على رمزية الولادة المجددة فحسب، بل كان ـ بالإضافة إلى ذلك ـ علَمًا على تيار سياسى عريض يؤمن بالمستقبل الذى يستعيد المجد العربى القديم، كما كان تاريخا اقترن بثورة الضباط الأحرار بقيادة جمال عبدالناصر (١٩٥٢) واتفاقية جلاء القوات البريطانية عن قناة السويس (١٩٥٤) وإعلان تأميم قناة السويس (١٩٥٦) وثورة عبدالكريم قاسم فى العراق (١٩٥٨) وانتصار الثورة الجزائرية وتولى أحمد بن بيلا رئاسة الجمهورية الجزائرية (١٩٦٢).

وفى هذا السياق تظهر الدلالة الخاصة لقصيدة تموز المكتوبة فى أيلول (سبتمبر) ١٩٦١، المنظومة نظما خليليا، عموديا، يستحضر الميراث الشعرى ضمن الميراث القومى، مؤكدا معنى البعث التموزى الذى استهله فرسان تموز ١٩٥٢، حين اتحد الكل فى الواحد، وانصهر الواحد فى الجمع، واستدار التاريخ المنحدر عودا على بدء صعوده، فاستعادت الأمة صحوتها، والثورة فورتها، فى زمان كاد يسألنا عن الذى نشتهى ليعطيه، فأصبح:

تموز فى صدر كل منطلق	منا، فؤادًا دعاه داعيه
فى فجر عشرينه وثالثه	قمنا إلى خيلنا نرجّيه
تشمّم الخيل عزمنا وبكى	حماسة واستفاق غافيه
ووطأ الظهر للذين أتوا	ليرجعوه إلى مراقيه
ثم اعتلينا، وصاح صائحنا	فانهال تيارنا يُلَبّيه
نأتى لما بَعْدَنا ونأخذُه	ثُمَّ نرى بَعْدَه، فنجنيه

والبداية اللافتة لانكسار يقين قصيدة حجازى، فى هذه الحركة التموزية التى اعتلت صهوة التاريخ الصاعد، كانت عام ١٩٦٣ الذى أنتج قصيدتى «موعد فى الكهف» و«الأمير المتسول». وهما قصيدتان تؤكدان أن شيئا ما قد انكسر بالفعل فى يقين الشعر، وأن تحولا أخذ يحدث فى وعى الشاعر، أفضى إلى حيرة الفارس الذى انطلقت قصيدته باحثة عن ملجأ جديد، مستبدلة وحدة الكهف المنغلق على الذات باتساع حركة الجماهير المنفتحة على العالم، وظلمة التوحد الليلى بالبهجة النهارية لحضن الرفاق المتدافعين فى وقدة الشمس. وانبثقت فى القصيدة دلالة الشعور بالمطاردة، والانحصار فى مدار مغلق لم يبق فيه سوى وحش ينهش فى الصدر، كأنه الندم على خطيئة أخرجت صاحبها من جنة الحلم القومى، وألقته حسيرا، عيبا، مقعدا، على رصيف

مملكة عمرها ألف عام، مضيّعا بين الوجود العاجز وغياب الحضور الفاعل، لا يملك سوى أن يقول:

أسأل نفسي، عندما أصحو على ظلي
وحيدا هامدا
ملقى بأرض الكهف، مكسورا على أصل الجدار
هل انتهى زماننا ؟
كنت أظنه ابتدا !!

لكن الصوت الذى تنطقه قصيدة موعد فى الكهف هو صوت قريب من صوت الأليجوريا التى تنطوى على معنى الأمثولة، وتؤدى وظيفة التمثيل الكنائى التى هى استراتيجية خطاب مقموع فى آخر الأمر، يبدأ من تخوم الرمز المتعدد الدلالة ليومئ بالمعنى المقصود إلى واقع محبط، مبرزا حدة المفارقة بين الأنا والآخرين، الواقع والحلم، الشعارات والأفعال، الكلمات والوقائع، مؤكدا بذرة المقاومة بحيلة الكلام التى تتجلى فى مرواغة السؤال، مخاتلة السخرية، مخادعة التورية، مشاكسة المجاز، مخايلة القناع الذى يقلب لعبة التراتب رأسا على عقب، فى الدلالة الملتبسة التى انطوت عليها قصيدة «الأمير المتسول» على وجه الخصوص.

والقناع التمثيلى فى هذه القصيدة لافت فى علاقته الإكمالية بالصوت الناطق فى «موعد فى الكهف»، خصوصا فى الدلالة المترجعة لانقشاع الوهم الملازم للشعور الآثم بالمشاركة فى اقتراف خطيئة جسيمة. صحيح أننا لا نعرف هذه الخطيئة على سبيل التحديد، أو التعيين، لكن حركة الدلالات تلفتنا إلى اقترانها بالمشاركة فى إشاعة وهم، والتخلى عن مبدأ، ومن ثم معاقبة الذات بنفيها إلى كهفها الخاص، وردها إلى وعيها النقيض الذى يضع فعلها موضع المساءلة، وينتقل بها من معنى الفارس الواثق من كل شئ، العارف بكل شئ، إلى معنى الأمير المتسول الذى لا يفارقه عنصر السخرية أو عنصر المفارقة. ولذلك يلفتنا قناع الأمير المتسول منذ العنوان إلى المفارقة الذاتية التى تمحو البطولة عن المتقنع بالقناع، مؤكدة أنه لم يعد شبيها بأبيه فى المملكة التى عمرها ألف سنة، وأنه ارتكب الخطيئة التى أسقطت عنه شعار المجد والقدرة، وألقته عاريا، وحيدا، مثل جثة تنوشها الصقور التى أصبحت بديلا عن صقر قريش الذى يرفرف فى الأعلام القومية. والمفارقة الثانية التى تتولد عن الأولى تشدّ الانتباه إلى التحرر المترتب على ضياع المملكة، أو الخلاص الذى يجده الوعى فى قرارة الشعور بالإثم، الأمر الذى يؤدى إلى انقشاع الوهم، والتخلص من لوازمه، على نحو يغدو معه العرى نوعا من التكشف، والتوحد وجها آخر للتمرد، والتسول فعلا من أفعال الاحتجاج. ومن ثم يختتم القناع آداءه الدرامى فى القصيدة بقوله:

عار أنا.. ليس كما ولدت..لا
بل كمثل جثة تنوشها الصقور.
عار يَلَذُّ لى العبور،
بين علامات المرور.
أخرج للشرطى لسانى، وأفرُّ راكضا،
فيكتم الضحكة فى الوجه الوقور،
تشيح عنى أوجه النسوة خوفا، وأنا
أنظر من طرف خفى للظهور والصدور.
عار أنا.
ظهرى إلى الحائط، أطلقوا الرصاص قبلما،
ألفت أنظار الجماهير إلىّ،
فيبنون لى ضريحا،
ويوفوّن النذور.

والمؤكد أن الصوت الناطق من وراء القناع، فى هذه القصيدة، ليس الصوت الصارخ فى قصيدة عبدالناصر (١٩٦٥) أو أوراس (١٩٥٩) أو حتى أغنية للاتحاد الاشتراكى العربى (١٩٦٥) بعد ذلك، وليس صوت الفارس الذى يلج الحلبة مختالا لا يرتجف أمام الفرسان، وإنما هو صوت ساخر، يتلاعب بالكلمات بدل السيف، مرواغ يعرف حيل اللغة فى الإيماء إلى المسكوت عنه، شاك يستخدم السؤال فى نقض المطلقات، والتشخيص فى تجسيد المفارقات. ينتقل من مستويات الخطاب بالبراعة نفسها التى يمارس بها الالتفات البلاغى، وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وذلك فى موازاة تعدد ضمائر المخاطبين التى تبدأ من التجريد، وهو نوع من انقلاب الوعى على نفسه، ليصبح ذاتا فاعلة للخطاب وذاتا متلقية له فى آن، فالتجريد إخلاص الخطاب إلى غيرك وأنت تريد به نفسك فيما يقول أصحاب البلاغة القديمة. وهو وسيلة من

وسائل مواجهة الوعى لنفسه فى الوقت الذى يواجه غيره، وأسلوب من أساليب المساءلة التى تبدأ بالأنا لتضعها فى الموضع نفسه الذى تضع فيه الآخر (بكل تجلياته وضمائره) موضع المساءلة.

و المسافة بين المساءلة المراوغة والسخرية جد قريبة فى المقطع السابق من القصيدة، خصوصا حين يستبدل التشبيه الصقور التى تنهش اللحم بالآخرين، ويستبدل المجاز بفعل التعرى من الثياب فعل التعرى من الرياء، وتستبدل الكناية المنطوق من الكلام بالمسكوت عنه، فلا يتبقى سوى معابثة الأراقم: إخراج اللسان للشرطى - رمز السلطة، النظر إلى ما لا ينبغى النظر إليه، تعرية الآخرين ليغدوا صورا أخرى من عرى الأنا، الوصول بالسخرية إلى حَدِّها الأقصى فى فعل الأمر الأخير الذى يضع الأنا فى مواجهة الحضور العارى للسلطة، ويضع السلطة فى مواجهة الجماهير، والجماهير فى مواجهة أوهامها، كما يضع القارئ فى المواجهة الأخيرة مع نفسه والسلطة والجماهير فى آن، فيغدو امتدادا لحضور الوعى النقضى، الشاك، الساخر، فى قناع الأمير المتسول.

ما سر التحول الذى حدث لقصيدة حجازى فى العام الثالث والستين على وجه التحديد؟ ليست هناك إجابة مؤكدة. علامات الخارج فى العالم الموازى للقصيدة تقول إن المشروع القومى كان ينطوى على بذرة دماره، وإن بنيته التسلطية التى انبنت على مركزية الزعيم كانت تستعيد الأبنية الأصولية التى وضع المشروع نفسه فى عداء معها، كما لو كانت هذه البنية تعمل على تحقيق النقيض من أهدافها، وتأكل نفسها فى التفافها حول المركز الذى كان صعوده بداية سقوطه. ولذلك شهدت مصر أزمة الديموقراطية الحادة فى العام نفسه (١٩٥٤) الذى وقِّعت فيه الاتفاقية الأولية لجلاء القوات البريطانية فى قناة السويس. وكان توقيع [illegible] الجلاء فى الشهر نفسه الذى أطيح فيه برئاسة محمد نجيب نهائيا. وكانت الوحدة بين مصر وسوريا (١٩٥٨) تمهيدا غير مباشر لحملة الاعتقالات الواسعة التى حدثت بعد ذلك بعام واحد، مستبعدة فصائل اليسار المصرى الذى أصبح منفيا فى المعتقلات، قبيل زيارة خروتشوف لمصر، فقد كان الحديث عن الوحدة يسير فى تناسب عكسى مع الحرية

الغائبة، فى موازاة الاشتراكية التى لم تكن فى واقع الأمر سوى رأسمالية دولة تسلطية، وفى موازاة الاستبداد الذى قمع كل أشكال التعددية، وفرض الصوت الواحد على الجميع بعدالة قمعية لم تعرف التمييز بين التيارات المغايرة.

وبدا الأمر للعين التى ترى ما وراء السطح الخادع كما لو كانت دولة المشروع القومى تعانى نوعا من الازدواج الحاد والتناقض المدمر. تحقق من المكاسب القومية باليمين ما تضيعه بنيتها التسلطية بالشمال، وتؤكد الحرية بالأقوال فى الوقت الذى تنفيها بالأفعال. وتتحدث عن العدل الاجتماعى كى تحققه بواسطة من ينقلبون به على المقصود منه. وتتطلع إلى المستقبل لكى تستعيد به الماضى. وتستبعد المختلف مع أنها تلح على وحدة الجماهير. وتلغى الشعب فعليا فى الوقت الذى تتحدث عنه بوصفه الشعب القائد والشعب الملهم، وتدعو المثقفين إلى الإبداع بينما هى ترتاب فى ميلهم إلى الاجتهاد الخلاق والخروج على المركز المفروض، كأنها الأ[illegible] التى تأكل بنيها وترعى أعداءها.

هذا الازدواج هو الشرك الذى وقع فيه الوعى المتقنع بقناع الأمير المتسول قبل أن يواجه نفسه فى توحده الذاتى الذى صاغته، لأول مرة على نحو دال، قصيدة «موعد فى الكهف». وكان الوقوع فى هذا الشرك يعنى الاستسلام إلى لوازمه، ومن ثم تقبل النقائض على النحو الذى أورث الوعى نوعا من الشعور بالإثم، أو اقتراف خطيئة التخلى عن المبد[illegible] وهى الخطيئة التى تومئ إليها قصيدة «موعد فى الكهف» بكناية الأكل من طعام الأعداء، وتحميل اللفظين معنى واحدا، أو الاستسلام إلى تناقض طرفى الازدواج الذى [illegible] يبين إلا بعد أن يفقد المرء إيمانه بالوهم الذى غط[illegible] حقيقته، ويغدو ملحدا كالسهم الذى لَحَدَ (عَدَل) ع[illegible] الهدف. لكن مع بقاء الشعور بالخطيئة التى تنهش الوعى فى تحوله، كأنها الوحش الذى ينهش فى الصدر دون صو[illegible] أو صدى.

وليس مصادفة أن تنتهى قصيدة «موعد فى الكهف» بالمفارقة التى غدت بارزة مع عنوان الأمير المتسول كاشفة النقيض الذى يكتسى بنقيضه، والضد الذى يجاور ضد[illegible]

كأنه الحضور الملتبس الذى قد يأتى ولا يأتى، حضور الأمير الذى لم يعد شبيها بأبيه، والذى صار عجوزا وهو بعد فى شبابه المقيم، والذى يعانى الشعور بالذنب لأنه أضاع تاج المملكة، فعوقب بالعقم الذى لم يعرفه فى المدائن الحرة من ماضى تلك المملكة. ويلفت الانتباه أن الأنثى التى تنتظر الموعد فى الكهف، الموعد الذى قد يتحقق أو لا يتحقق للفارس الذى قد يجئ أو لا يجئ، يتسع معنى انتظارها ليلة العرس سدى فى قصيدة «الأمير المتسول»، وتتعدد احتمالاتها الدلالية من حيث هى أميرة سجينة تومئ إلى وطن سجين، أو أرض سليبة، أو حق مضيع، لكن بما يبرز دلالة السجن فى علاقة سببية بالكهف الذى ارتدَّت إليه الذات فى قصيدة الموعد، وفى علاقة سببية بضياع معنى السيف الذى حمله أصغر فرسان الكلمة دفاعا عن تاج المملكة، فتحول إلى سكين للص أو دليل فى مداخل المدن.

هكذا، أصبح لتمرد الأمير على نفسه معنى غير منفصل عن معنى تمرده على كل ما أفضى إلى ضياع تاج مملكته، وذلك على النحو الذى ردّ العام على الخاص، أو الجمعى على الفردى، فى سياق من الدلالات المتتابعة التى وصلت إلى ذروتها مع دال الشمس القاسية التى تعرّى السّوءة، وتسقط الرياء، فتطلق من الصدر كل حيل المقاومة المكبوتة، وعلى رأسها حيلة السخرية التى تخرج للجميع لسان الفارس الذى كان، من وراء قناع الأمير المتسول الذى تصاعد[illegible] حدة مفارقاته، وتكاثرت أدواته التى خلعت عنه أوهامه عاما فعام.

[illegible] ذلك أن قصيدتى «الموت فجأة» و«لا أحد» تبعتا قصيد[illegible] «موعد فى الكهف» و«الأمير المتسول» فى العام اللاح[illegible] (١٩٦٤) مباشرة، متصاعدتين بتقنيات المفارقة والسخرية، مؤكدتين دلالات الشك والمساءلة والنقض، متواصلتين مع الإشارة المتكررة إلى فعل الخيانة والانقطاع عن الأب، ومن ثم ضياع وجهى الأول تحت وجهى الثانى فى قصيدة «الموت فجأة». ومرة ثانية، نجد تمثيل العرى الذى يتراوح ما بين الاستعارة المكنية والمجاز المرسل. ولكن الجديد هو تأكيد لامبالاة الإخوان، الجماهير، الأصدقاء، وتأكيد الجنون الذى غدا علامة على حيوية الحضور المتوتر بحدة الرفض. الأمر الذى يشد القصيدتين معا فى علاقات دلالية متجاوبة، تصلهما بالقصيدتين السابقتين وصل الامتداد، أو تجاوب رجع الصوت عينه فى الفضاء الدلالى نفسه، وذلك على سبيل الإكمال الذى يضيف إلى الأذن ما لم تسمعه من قبل، دون أن يخرج بالأذن عن الإيقاع نفسه للتفعيلة العروضية الواحدة، المتكررة فى القصائد الأربع، وهى تفعيلة بحر الرجز التى تصل مدى الصوت بالدلالة فى قصائد «موعد فى الكهف» و«الأمير المتسول» و«الموت فجأة» و«لا أحد»، شأنها شأن ضمير المتكلم الذى يحفظ مستوى علاقاته بالمخاطب ـ المخاطبين.

ولعل الختام بقصيدة «لا أحد» على وجه الخصوص، وهى بالفعل آخر قصائد ديوان (لم يبق إلا الاعتراف)، أمر مقصود به تأكيد دلالة التوحد المؤسى للوعى المختفى وراء قناع الأمير المتسول الذى ينسرب فى بقية القصائد الأربع، ومن ثم تأكيد معنى تحرره، بعد أن خلع عنه أوهام الحضور الجمعى التى رفعها شارة وشعارا، فأصبح عاريا بلا حياء، يمارس حرية الجنون برصفها الحرية الوحيدة المتاحة فى عالم يموت، أو عالم مات بالفعل حين رف فوق الكل طائر السكون، السكوت، اللامبالاة، العجز عن الفعل، الطائر الذى استبدل بحضور أسراب طير، تفتحت أمامها نوافذ الضياء (فى قصيدة عبدالناصر ١٩٥٦) حضور البوارح التى غدت نذير شؤم، فى الفضاء الدلالى لطائر الموت الذى رف على قصيدة «لا أحد» (١٩٦٤) حاملا علامة السجن التى تعود بذاكرتنا إلى أميرتى السجينة التى هرمت فى السراديب الحصينة فى قصيدة «الأمير المتسول»، ليغدو تكرار الإشارة علامة أخرى على معنى: هذا الزحام.. لا أحد!.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتحول حضور عبدالناصر نفسه، فى هذا السياق المتحول من شعر حجازى، إلى حضور ملازم لمصاحبات السجن الدلالية (مساحب الحديد، سياط الجند) فى القصيدة الثالثة التى كتبها حجازى عن عبدالناصر (سنة ١٩٦٥) ونشرها بعنوان «الشاعر والبطل». وهى القصيدة التى تمضى مع إيقاع تفعيلة الرجز نفسها، لتؤكد ما يصلها بالقصائد السابقة من منظور العنصر الأليجورى المتكرر الذى يبرز اختلاط الحب بالخوف العالق

من قرون غابرات، وتسلط رئيس الجند الذي يأبى أن يخفض سيفه المسلط في مواجهة الشعر الذي يأبى أن يمر تحت ظله الطويل، رمز المنتصر الذي تكاثف حضوره مع تحول السجن إلى موضوع لتأمل القصيدة التي انقلبت على نفسها، كي تقاوم نقيض حضورها ـ القمع مع سنة ١٩٦٦.

ولافتة قصيدة «السجن» (الموجودة ضمن قصائد ديوان «لم يبق إلا الاعتراف») في هذا السياق، ابتداء من وزنها الذي يحافظ على تفعيلة الرجز، مرورا بالإشارة التقريرية إلى جيل عاش في السجن لياليه، وانتهاء بالمدلول التمثيلي لباب السجن الذي ليس عنه من محيد، والذي يمتد فيصبح واسعا كالدولة، خفيا كالضمير الذي هو الوجه الآخر من الكهف الذي ينغلق على الذات، لكن الذي يلازم نظيره القمعي في الخارج ملازمة السبب للنتيجة. هذه الملازمة هي الفضاء الدلالي الذي انبثقت منه قصيدة «إشاعة» (١٩٦٦) التي تبنى على استراتيجية التمثيل الكنائي للأليجوريا، من حيث هي استراتيجية خطاب مقموع، يناوش براثن القمع العاري الذي لا يستطيع أن يواجهه مواجهة مباشرة.

والسجن الذي تتحدث عنه أليجوريا القصيدة يبدأ من الداخل قبل أن يبدأ من الخارج، ويقترن بالانتظار المخيف لزوار الفجر الذين يعرفهم المثقفون العرب جيدا، ويمتد إلى المدينة التي تتحول إلى ساحة دفاع أو شاهد براءة، بل المدينة التي تفر من العين التي تحاول نقلها إلى الزنزانة، ومن الوعي الذي يعدّ دفاعه سدى عن جريمة لم يقترفها، ولا يعرفها، أمام من ليسوا قضاته، معترفا بذنب يشتري به راحة الموت بالقتل. والمفارقة التي تنطوي عليها الأليجوريا مفارقة السخرية من الواقع الذي يسقط فيه الإنسان فريسة أية إشاعة، فيدخل نفسه إلى زنزانة الرعب قبل أن يلقيه فيها العسس الساري في هواء المدينة، بلا نبل، أو بطولة، أو حتى قضية. وربما كان تغير الوزن هذه المرة والتحول من تفعيلة الرجز (مستفعلن) المتكرر إلى تفعيلة المتقارب (فعولن) المتدافع، هو الوجه الإيقاعي لهذه المفارقة التي تسقط القناع عن القمع، وتضع المتلقي موضع المتكلم، مستخدمة التشبيه المضمر الذي يدني بالطرفين إلى حال من الاتحاد، في اندفاعة الجمل الفعلية التي تلازم تسارع الإيقاع اللاهث للتفعيلة العروضية وزنيا والكولاجات المتواترة بصريا.

ومدلولات العسس الساري في هواء المدينة هي الوجه الآخر من دوال التسارع المتدافع في القصيدة، حيث الإيقاع يكافئ الدلالة، والجملة النحوية توازي الجملة العروضية في طَرْد الحركة، أو حركة المطاردة من فاعل القمع إلى المنفعل به، في المدينة التي لم يعد الشاعر يجد فيها من أحبته (وليس من تحبه) نفسه. والإشارة إلى نشيد الإنشاد في هذا السياق إشارة التضمين البلاغي الذي يؤدي وظيفة المفارقة الساخرة المبنية على التضاد بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع، الحلم والكابوس، المدينة المشتهاة والمدينة المعيشة. وتلك هي مفارقة قصيدة «من نشيد الإنشاد» (سنة ١٩٧٠) التي تسترجع فعل التعري من اليقين، مستخدمة فاعلية التناص كي تضيف إليه معنى القطيعة متعددة الأبعاد، أو معنى الولادة الجديدة في زمن الخوف لا الحب، زمن الاعتقال لا الحرية.

حدث ذلك عندما خرج وعي الشاعر باحثا في المدينة التي يعيش فيها عن المدينة التي حلم بها، متقنعا بقناع الأنثى التي بحثت عن محبوبها في نشيد الإنشاد، وسألت عنه الحرس الطائفين في المدينة، ولم تجده إلا بعد أن تجاوزتهم قليلا، فأمسكت به ولم تطلقه إلى أن أدخلته إلى بيت أمها. ولم يجد الوعي المتقنع من أحبته نفسه (يقينه القديم؟!) وإنما وجد المفارقة التي تنطقها القصيدة على النحو التالي:

خرجت أطلب في الليل من أحبته نفسي
وضعت وشمي على جبهتي، وضمّخت رأسي
قابلني العسس الساري في هواء المدينة
فَشَقَّ صدري وأبقى قلبي لديه رهينة

وهي مفارقة مقرونة بتضمين بلاغي، يومئ إلى فعل العنف العاري الذي ينفصم به الوعي عن مبتدى أمره، فيترك ملجأ دون أن يدرك بعد ملجأ. وإذا كانت المفارقة تقوم على التقنع بقناع الذات الباحثة في نشيد الإنشاد، في المدينة القديمة، فإنها تتكشف بمناقضة المصير، واستبدال العسس الذي يشق الصدر بالحبيب الذي يشبه الظبي، وبالحياة في

حماية الحراس الطائفين فى المدينة القديمة الموت على أيدى الجنود الذين لوثوا هواء المدينة الجديدة. لكن على نحو نمتد معه المفارقة لتشمل شق الصدر من حيث هو تضمين موازٍ من السيرة النبوية، يسترجع صورة الملكين اللذين شقا صدر النبى صلى الله عليه وسلم، واستخرجا من قلبه حبة سوداء، طرحاها، ثم غسلا القلب والبطن بالثلج حتى نقياهما. غير أن شق الصدر هذه المرة، حتى تكتمل حدة المفارقة، يتم فى مدينة تغدو كلها سجنا، وبواسطة العسس لا الملائكة، وفى زمن الكابوس لا الحلم، وفى شعيرة تؤديها القصيدة كى تكمل فعل تعريتها من يقينها القديم.



استراتيجية الخطاب الشعرى عند حجازى

صلاح فضل*

كانت أول قصيدة تتصدر ديوان أحمد عبد المعطى حجازى الأول (مدينة بلا قلب) مؤرخة فى عام ١٩٥٦، وقد احتفى بها رجاء النقاش طويلا فى مقدمة الديوان واعتبرها إيذانا بميلاد اتجاه جديد فى الشعر ينضو عنه ثوب الرومانسية المراهق دون أن يتلبس بمصطلحه البديل «الواقعية» وكان ختامها بالكلمات التالية:

أصدقائى

هاهى الساعة تمضى

فإذا كنتم صغارا، فاحلفوا ألا تموتوا

واحذروا عامكم السادس عشر!

ومن الواضح أننا يمكن أن نراها الآن بعد أربعين عاما باعتبارها استهلالا لاستراتيجية جديدة فى الخطاب الشعرى، تتمرد على وجدانية الرومانسيين المرهقة وعلى خطابة الإحيائيين الشهيرة فى الآن ذاته، وتخرج على الشعر المهموس الذى كان يدعو إليه مندور، وعلى الشعر التقليدى الذى يحظى بالهتاف فى المحافل، لتقدم نمطا ثالثا يتجه إلى الآخرين ويحتضنهم ويشهم فكرا شعريا طازجا لصيقا بالتجربة الحيوية المعيشة ومتغيراتها الملموسة، فهو يمثل نوعا من شباب الشعر ونزقه وحرقة تجربته المشتركة مع المتلقى فى لون جديد من الفردية غير الانعزالية. إنها الفردية النموذجية للإنسان الذى يريد أن يكون ناضجا وممثلا لجيله، يتوجه إليهم بخطاب حر مباشر يستحلفهم كى يتجاوزوا محنة احتراق أخيلة الصبيان بالأوهام المثالية بينما تصدح «فايدة كامل» بصوت البنات صائحة «أنا بنت ستاشر سنة» كى تعلن تمردها وتقولبها الأنثوى الذى صنعه «خراط الصبايا».

كان حجازى يفتتح مع صلاح عبد الصبور وآخرين نبرة شعرية تبنى خطا تواصليا ينحرف عن المسار السابق

* أستاذ النقد الأدبى، جامعة عين شمس، القاهرة.

للخطاب الشعرى، حيث يغلب عليه نموذج «أنا وأنت» المدمج فى عبارة «معك أيها القارئ» نخاطب الناس والمدن والأشياء، لتشكيل ملامح نسق جديد وخلق أفق مفتوح على الغير دون أن يفنى فيه.

ولم يلبث هذا النداء الجديد أن علق بالذاكرة الشعرية وأخذ يتشكل سرديا بملامح مستحدثة، تدخل تفاصيل الحياة الدالة فى نسيج الصورة الشعرية، أخذ يبنى عددا من المشاهد البصرية المركزة فى التفاتات تشكيلية ذكية فى مثل قوله:

- ياعم..
من أين الطريق؟
أين طريق السيدة؟
- أيمن قليلا، ثم أيسر يابنى
قال.. ولم ينظر إلىّ.

حيث نجد خيطين لافتين يدخلان جديلة اللغة الشعرية؛ خيط الحوار السردى الموزون، بكلماته الواقعية الساخنة «ياعم» وحركيته النشطة: «أيمن قليلا ثم أيسر»، ثم نجد خيطا ثانيا مستلاً من ترجمات اللغات الأجنبية حيث يأتى فعل القول بعد المقول فى نص الحوار، على غير عادة اللغة العربية فى تقديمه. وأكثر من ذلك، فهذا الروح المدينى المنصرف عن الآخر والمتمثل فى اللفتة الدالة: «قال.. ولم ينظر إلىّ» هو تسريب لشعور الغربة فى الصيغة والوصف معا، فالاغتراب لا يقتصر على الموقف، بل يتمثل خصيصا فى صياغة الكلمات والمسافة التى تفصلها عن نسق القول الشعرى المعهود. لسنا إزاء استعارة أو رمز شعرى بليغ مما نعهده فى الأسلوب العربى السائد، بل نعاين انحرافا ملموسا إلى صيغ وصور جديدة، حوارية وصفية تتعفر بتراب الشارع وتصغى لإيقاعاته، وتشكل ملامحها من أوضاع الناس فيه وهم يتخاطبون؛ حيث يجيبك من تنادى دون أن يعنى بالنظر إليك والتواصل الكلى معك مثلما يفعل الناس الطيبون من أهل القرى. مفارقة المدينة والحضارة والزحام والآلات تبدل أحوال الناس وتقلب أوضاع الحياة، وما يمكن أن يولده كل ذلك من اغتراب نفسى، يترجمه تغريب لغوى. هذا هو لب الخطاب الشعرى الجديد لتمثيل حياة مخالفة لمن تنادى من الأحياء.

لكن طبيعة هذا التنادى، وما يؤذن به من ميلاد لشعرية جديدة تتبدى بشكل أصفى فى مثل قوله:

كلماتنا مصلوبة فوق الورق
لمّا تزل طيفا ضريرا ليس فى جنبيه روح
وأنا أريد لها الحياة،
وأنا أريد لها الحياة على الشفاه
تمضى بها شفة إلى شفة، فتولد من جديد.

هذا هو نوع الحيوية التى انبثقت الدعوة الصريحة إليها فى أول بزوغ حجازى، أن يطير الشعر من فوق الورق الذى يقيده ويميته كى تتخلق فيه الروح، التداول هو روح الشعر، انتقاله إلى المشافهة - مثل القبلات - هو الذى يؤذن بمولده. لابد، إذن، من استراتيجية جديدة للخطاب الشعرى الحىّ كى ينتقل من القرية إلى المدينة، ويطوف بعدها بأرجاء الكون. لعل عروبة الخطاب هى التى تقترح مسارها على هذا النهج الجديد فى اتساق متناغم مع حركة المجتمع العربى فى مصر وهو يكتشف ذاته ويمد ذراعه لبقية أرجاء الوطن فى مطلع المدّ الناصرى.

هل كان هذا التنادى هو مفتاح اللحظة التاريخية عند منتصف القرن؟ أوَكان الشعر بحساسيته الفائقة وطليعيته الواثقة هو صانع صيغه وموجه حركته؟ هل كان التنادى تعبيرا عن صوت الأمة فى قول حجازى:

فلتكتبوا يا شعراء أننى هنا
أشاهد الزعيم يجمع العرب
ويهتف الحرية.. العدالة.. السلام
فلتلمع الدموع فى مقاطع الكلام.

ومع أننا نلاحظ، أسلوبيا، غلبة النداء على جميع قصائد هذا الديوان وارتفاع نسبته بين مجمل الصيغ الشعرية، إلا أن خطابه مع ذلك لم يكن خطابيا محترفا بقدر ماكان تناديا حميما إلى أفق جمالى ودود. ولعل بكارة التجربة القومية ورواء الحلم الجماعى وصدق النبرة كانت تخلع على هذا الخطاب مشروعية لابد أن نتمثلها اليوم بتحنان حقيقى كلما أدركنا المسافة التى أخذت تفصلنا عنها وتحيلها إلى رذاذ الذكرى العاطرة.

النفي ورثاء الذات:

بعد هذه البداية الفاتحة، سرعان ما تمرغت المجموعة الثانية لشاعرنا (لم يبق إلا الاعتراف) في تراب الآنيّ الموقوت من أحوال السياسة اليومية، حتى أصبحت تحتاج اليوم بعد عقود عدة فحسب لشروح وتعليقات عن مناسباتها الوطنية والقومية، أصبحت تثير لدينا كثيرا من مشاعر الإشفاق المرير عندما نطالع بين قصائدها أغنية للاتحاد الاشتراكي أو قصيدة عن «لومومبا»، أو غيرها من النصوص التي أصبحت بعيدة عن اهتمام المتلقي مهما أنعش ذاكرته التاريخية وتعاطف مع روح التبشير القومي فيها، لم يعد من الممكن لنا اليوم أن نتوزن مع ما فيها من عرق بطولي ملحمي كشف الزمن عصبه وضاعف مواجعه.

الطريف أن عنوان الديوان ليس واردا على رأس أية قصيدة منه، ومع أن صيغة النفي والاستثناء فيه مفتعلة؛ إذ ليس هناك أي اعتراف على النفس أو الغير، إلا أن بعض اللفتات الذكية فيه يمكن أن تمثل تعديلا لتوجه مسار الخطاب الشعري عند حجازي وتكييفا جديدا لعلاقة صوت القصيدة بالمتلقي. من أهم هذه اللفتات مقطوعة «لا أحد» التي يقول فيها!

رأيت نفسي أعبر الشارع عاري الجسد

أغض طرفي خجلا من عورتي

ثم أمده لأستجدي التفاتا عابرا

نظرة إشفاق عليّ من أحد

فلم أجد!

.. .. ..

إذن

لو أنني ـ لا قدر الله ـ أصبت بالجنون

وسرت أبكي عاريا.. بلا حياء

فلن يرد واحد عليّ أطراف الرداء

.. .. ..

لو أنني ـ لا قدر الله ـ سجنت، ثم عدت جائعا

يمنعني من السؤال الكبرياء

فلن يرد بعض جوعي واحد من هؤلاء

.. .. ..

هذا الزحام لا أحد!

وإذا كان الشاعر العباسي، ولعله دعبل الخزاعي، قد قال من قبل:

إني أقلّب عيني حين أفتحها على كثير ولكن لا أرى أحدا!

فإن نفي حجازي للآخرين ممن كان يتوجه إليهم بخطابه أشد مرارة وتبريرا، فهو يمضي من حلم الجماعة إلى واقع الفردية المعاصرة، يبلغ بتجربة الاغتراب في المدينة أقصى حدودها من الشعور بالاستلاب والفزع الداخلي. الطريف أن لهجته التقريرية «إذن» المبنية على فرضين بالجنون والسجن، وجملته الاعتراضية الشعبية المحببة «لا قدر الله» تضفيان على أسلوبه طابع الحديث النثري، دون أن تنجح القافية الدالية في تسويره داخل حدود الشعر الغنائي، فاللحظة مضادة للغناء في جوهرها، ومضادة للبوح والاعتراف، إنها تنبئ عن واقع افتراضي أسيف يتدارك فيه الشاعر نفسه، ويلملم ذاته ويردها إلى الكف عن التنادي والتخاطب، وكأنه يبطل سعيه وحبه ومزاعمه وأناشيده السابقة للبطل والشهيد والمدن والشهور العربية من قبل. ينحرف باستراتيجيته الشعرية الغيرية المسرفة في مد اليد للآخرين استجداء لحبهم أو حماسهم وتعاطفهم، يلجأ لكبرياء المبدع وشعوره بالانكفاء والاكتفاء. حتى ولو كان ينقض غزله، ويبخع نفسه، ويجيء هذا النفي المطلق:

هذا الزحام لا أحد

ليحدد نوع الرؤية الجديدة للشاعر، فهي فردية في صميمها، وجودية في منزعها، قطعية صارمة لا أثر للشك أو التردد عليها، شديدة اليقين والامتلاء، ترى في المبالغة القصوى قرارها الدلالي الأخير. وهو قرار مبني على مقدمات وهمية تخضع لمنطق صوري شعوري في الآن ذاته، مما يسمح لنا بأن نعتبرها رؤية خطابية، إن صح هذا التعبير، أو لنقل بطريقة أخف، إنها تتذرع بأسلوب خطابي يستثير العواطف لوقت التعاطف؛ فالعري الذي فزع منه في الحلم وأصبح أشد ما يخشاه عند الجنون كناية عن مفارقة المجتمع ومواضعاته التقليدية، واقتران الجنون بالسجن هو الربط اللاشعوري بين

لامعقولية الحياة وعبثية السياسة، والشاعر الغيرى هو الذى يشفق من هذه المفارقات. أما الشاعر الرجيم الحميم ـ ولم يكن حجازى كذلك ـ فهو يبحث عن هذه المفارقات ويجد نفسه فيها.

تقوض عالم حجازى البطولى ولما يصل إلى غاياته، رثى عمره الجميل دون أن يبلغ الأربعين، رأى كيف تجرف تحولات الحياة أحلامه الشعرية وكم تحصد أعمار جيله، تفجع كثيرا، لكن مقطوعة محكمة «مرثية لاعب سيرك» تظل من أصفى وأقوى ما خلفته هذه المرحلة فى شعر حجازى. أبرز ما يتمثل فيها هو تلك البؤرة المزدوجة التى توهمك بأنها تحدق فى المشهد الخارجى بينما هى غارقة فى استبطان الذات. لقد أدرك الشاعر بعد انقشاع الغيم البطولى الوردى أن التمثال الذى نصبه يسقط فى قلب خطئه، وأن هذا السقوط محتوم لم يكن بوسع أحد أن يتداركه، وأن هذا هو جوهر المأساة على الطريقة الإغريقية، لكن التعبير بتوظيف تقنية الأمثولة جديد فى أدوات حجازى الفنية:

فى العالم المملوء أخطاء
مطالب وحدك ألا تخطئا
لأن جسمك النحيل
لو مرة أسرع أو أبطأ
هوى.. وغطى الأرض أشلاء.

ولأن كاف الخطاب امتداد لاستراتيجية التعبير عند الشاعر فإنها تنصرف إلى واحد من ثلاثة أطراف؛ أولها اللاعب ذاته وهى تصنعه بينما تتوجه إليه لتصب خيمته التخييلية. وثانيها القارئ الذى يتماهى مع هذا اللاعب ويستغرق لديه فى موجة من الإشفاق على النفس والرثاء للمصير، وثالثها الشاعر الذى يدور حول تجربته ويستحضر بشكل لاشعورى خبرته وعذاباته ونفسه اللوامة وهوة السقوط وهى تفغر فمها له. تتسع الكاف لتشير لكل هؤلاء كما يتسع الجسد النحيل ليضم بين عطفيه أجسادنا جميعا لو أخطأنا الإيقاع المطلوب، لو أسرعنا قليلا أو أبطأنا بأكثر مما ينبغى، سيصبح قدرنا ـ ولا مفر ـ مثل مصير اللاعب فى سيرك الحياة. الشاعر يسبق الحوادث فى السرد لأن الزمن يتعقبه، السقوط حتمى لأن الكمال مستحيل. من الذى لا يخطئ؟ هل هذه هى سقطة التمثيل فى السيرك، أم سقطة السياسة فى مشاريعها الوهمية، أم سقطة الشعر فى تعلقه بالمثل الأعلى الذى لا وجود له؟ تصلح الأمثولة لجميع هذه الاحتمالات وهى تشير إليها بينما تصنع هيكلها الدلالى:

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ
فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليال
حين يغيض فى مصابيح المكان نورها وتنطفى
ويسحب الناس صياحهم،
على مقدمك المفروش أضواءً!

.. .. ..

حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف فى مدينته
مودعا، يطلب ود الناس، فى صمت نبيل
ثم تسير نحو أول الحبال،
مستقيما مومئا
وهم يدقون على إيقاع خطوتك الطبول
ويملأون الملعب الواسع ضوضاءً
ثم يقولون: ابتدئ
فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ.

يشد المقطع توتره بسرد المشهد وإرهافه وعرض صوره عبر الانتقال من التساؤل إلى الوصف التفصيلى للمكان والناس والألوان والإيقاعات، مما يجعل حدث الكلام منبئا عن حدث الأفعال فى تطابق نثرى متصاعد. لكن المقطع يشد وتره الغنائى عبر بنية أليفة هى تكرار البداية فى النهاية: «فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ». وهو ليس تكرارا صوتيا بقدر ما هو مصيرى قدرى يتربص باللاعب والمشاهد والمخاطب بشكل لا فكاك منه، كل ما هناك أننا لا نعرف موعده. ولأن وقوع البلاء أخف من انتظاره تصبح القصيدة إرهاصا مرهقا بالخطأ ومرثية حارقة لضحيته، هنا تتحول الإرادة الصانعة إلى أداة مسخرة والفن الرفيع إلى مجرد تمهيد للسقوط. فالفنان لم يسحر جمهوره فحسب، ولكنه امتلك المدينة بعد أن نبض له قلبها حتى أصبحت «مدينته». وتقابل الموقع التركيبى بين ضوضاء وأضواء يكشف عن تراسل الصوت والصورة فى منظومة الشهرة، بقدر ما يكشف عن فداحة الثمن المنتظر.

ومن اللافت أن يكون النمـوذج الفنى الذى يؤثره الشاعر فى أمثولته نموذجا استعراضيا متحركا، وأن تكون هذه الحركة الصامتة هى مصدر نبله وفروسيته حتى يصبح الصورة المعكوسة للشاعر المتكلم المتجه إلى الآخرين، وهو يصنع لهم إيقاعاتهم الوجدانية والجماعية. فلغة الحركة الرشيقة المحسوبة بدقة هى شعر اللاعب كما أن كلمة الشاعر هى لعبته الموزونة، وكلاهما مغزول على نول الاتصال والانبهار. لكن: أين يكمن الخطأ فى الشعر؟ فى الرهان على الجياد الخاسرة؟ فى الرهان على الزعيم الذى انقهر ومات؟ فى الرهان على زمن التحرير الذى ولى وخلف عصراً آخر؟ فى الرهان على ما فى العمر من «جمال» سياسى وعاطفى زائل؟ أم فى الرهان على التعلق الشديد بإعجاب الآخرين وهو متحول لا محالة إلى رثاء وإشفاق؟

لعل تحويل الواقعة إلى أمثولة تحتمل التأويل وتعدد المعنى هو العبور من الزائل إلى الدائم، من اللعب إلى الفن، من البهلوانية إلى الشعر الرصين الحكيم. ويصبح العمر المرثى فى الديوان بأسره هو عمر المخاطب الجماعى فى ارتداده إلى ذاته بعد انسحاب الضوء عنه من تلك البؤرة المزدوجة.

ومع أنه يرصد تشكل المأساة كما تقع أمام عيوننا فإنه مجرد شاهد عليها، لايتقدم دراميا فى قلب وقائعها ولا يستبطن دخائل شخوصها حتى يصبح من صانعيها. يظل خارجيا فى ملامسته لها، تحجبه الكاف عن الياء، الخطاب عن تقمص الدور. ولو كان صلاح عبد الصبور هو الذى يكتب هذه القصيدة الحجازية لاختلفت ضمائره، لأنه كان شاعرا دراميا لابد أن يتماهى بعمق مع لاعبه ويجسد وساوسه ويبرز دينامية خطئه وجهده الإرادى العظيم لتجاوزه. ولو كان البياتى هو الذى يكتبها لأشبع المهرج شماتة واستعدى عليه شرفاء الأرض، ولو كان السياب لبحث عن أسطورة يخلع عليها ثوب القداسة حتى تصبح عشتارية بعشية. ولكن استراتيجية حجازى الشعرية تختلف عن كل هؤلاء، لأنها تجعل من خطابه تعبيرا مباشرا عن المخاطب فى خطوبه القومية الكبرى وأتراحه الشخصية على حد سواء.

تعبيرية حجازى:

اعتمادا على التمييز الذى نقيمه بين أساليب الشعر العربى المعاصر وتوزعها، أو تراوحها، بين قطبين هما التعبير والتجريد، بوسعنا أن نضع حجازى بارتياح فى منطقة الشعر التعبيرى. لأنه يصدر عن تجربة متخيلة تشير إلى مرجعية متصورة لدى القارئ فى حياته الخاصة والعامة، تتميز بقدر واضح من التماسك والشفافية، تستخدم أدوات التصوير والترميز لتقريب هذه التجربة وتعميق الوعى المتواصل بها، حتى يصبح فى مقدور القارئ أن يحدد «الموضوع الجمالى» للقصيدة ومظاهره الحيوية. لا يطاردنا السؤال الملحاح «عمّ يتحدث؟» فيلهينا عن تأمل الكيفية التى يشكل بها خطابه والحركات التى يتخذها لتكوينه، بل يسلمنا منذ البداية ـ ربما من أول عتبات النص فى عنوان القصيدة ـ مفتاح الدلالة الكلية وشفراتها العديدة. وهو يمتح بعد ذلك من معين الشعرية العربية ويستقطر إيقاعاتها العديدة ليخلص إلى صوته ونبرته الشخصية، وهى نبرة جهيرة ومباشرة، ترتفع عن الاستغراق فيما هوحسىّ ملموس، وتقع دون التعدد الدرامى المتوتر، فتحتل موقعها فى المنطقة الحيوية التى شغل السياب أكبر مساحة منها بهمومه الشخصية والقومية وكشوفه الجمالية. يدرك حجازى مرحلة تالية لها ويفتح فيها أفقا يسير على خطاه شعراء كبار مثل أمل دنقل وغيره، لكنه يمزجها بتجربته الشخصية ويتشرد من أجلها، يتسكع فى شوارع باريس فيتمثل نفسه مرافقا لحسناء فاتنة، ليست سوى «الثورة العربية» بلحمها ودمها:

أنا، والثورة العربية
نبحث عن عمل فى شوارع باريس،
نبحث عن غرفة،
نتسكع فى شمس إبريل
.. .. ..
إن زمانا مضى،
وزمانا يجئ!
قلت للثورة العربية :
لابد أن ترجعى أنت
أما أنا
فانا هالك
تحت هذا الرذاذ الدفئ!

امتلأ كيان الشاعر بروح الجماعة كما كان يفعل منذ الجاهلية الأولى، فتقمص شخصيتها واصطحب معه فى منفاه أجمل بناتها المعاصرات فى ذروة شبابها: الثورة. على أن مذاق هذه الكلمة عام ١٩٧٤ يختلف تماما عن نكهتها المعطوبة الآن، وصفة العروبة فيها كانت تجعلها أختا كبرى لثورات التحرير العالمية العاتية حينئذ، اصطحبها معه ليمارس البطالة ويعانى حالة الشلل القاتل فى المنفى. واللعبة التخييلية التى يصطنعها فى غاية البساطة والألفة؛ إنها الاستعارة المكنية التى طالما اتكأ عليها الشاعر العربى. فقد صارت الثورة شابة يافعة تهرب مع عشيقها إلى ديار غريبة؛ يتضوران جوعا ويبحثان عن المأوى، وهو إذ يدرك تحولات الزمن وتقلبات التاريخ يؤثر أن يلقى مصيره بمفرده ويناشدها الرجوع لديار الأهل لتموت فى حضنهم، أما هو فمصيره الهلاك الجميل تحت الرذاذ الدفئ، لعله يستحضر لاشعوريا موقفا مشابها لامرئ القيس:

بكى صاحبى لما رأى الدرب دونه وأيقن أنّا لاحقان بقيصرا
فقلت له لا تبك ويحك إنما نحاول أمرا أو نموت فنعذرا

هذه البكائية الجديدة تجعل الصاحبة بديلا للصاحب، وتضع باريس محل القيصر، وتندب المستحيل الذى لم يتحقق؛ سواء كان هو الأمر أو الملك قديما أم الثورة والمجد حديثا، وتسعد بالاستسلام للمصير ومواجهة الهلاك بشجاعة شعرية. لعل كلمة «هالك» هى المسؤولة عن هذا الاستحضار واقتران التيه الجديد بالقديم، لكن حسن الضياع فى سبيل الحلم العظيم دون تحقيقه يملأ كيان الشاعر منذ الأبد، ويصله بروح الجماعة إلى الأزل. هذا الأفق المطلق يتحرك فيه حجازى متلبسا قناع البطولة القومية وهو يتوهم امتلاك روح أمته الشابة بهذه الاستعارة المكنية البسيطة فيبدو مرة أخرى مثل لاعب السيرك الماهر المتربص بالخطأ.

سيناريو القصيدة:

من أبرز معالم التعبيرية عند حجازى أن قصائده موزعة على مساحات مضيئة من الشعر السياسى والإنسانى دون لبس أو ارتباك. كل قصيدة لها «سيناريو» بالغ التحديد والصفاء، لها بنية دلالية مكتملة، لا تشكو الطول ولا القصر ولا الترهل، تدخل عالمها فتهديك إلى معالمها دون عناء. تمتلك إيقاعها النفسى والموسيقى الفريد، تشير إلى معطيات الحياة بألوانها الحقيقية، تبنى زمنها فى تراكم الأفعال والصفات وتوالى المشاهد. تنصب خيمة المتخيل بيسر ومهارة على أرض مبسوطة ومسوّرة. على أن لغته الشعرية قد أصابها فى المنفى قدر كبير من الاكتناز والامتلاء، تركزت فيها عصارة خبرته المتجددة بخمر الأسلاف وعطر المكان. استنجد بها كى يحمى غربته من الذوبان والتلاشى، صارت الكلمة وطنه الذى يبيت فيه، وتعويذته التى يلجأ إليها، وتبلورت لديه ذاكرة بصرية سينمائية محدثة، تحيل سيناريو القصيدة إلى لقطات موصولة بإحكام شديد، فى «مونتاج» مدروس وتركيب ذكى غير مصطنع. يستعين بالسرد والطرد، بالزمن والمجاز فى تخليق كائنه الشعرى. يحكى عن تجاربه اليومية ما يجعلها رموزا كونية تعلو على الآنىّ الموقوت، يقول فى «أغنية»:

أنت فاتنةٌ
وأنا هرمٌ،
أتأمل فى صفحة السين وجهى،
مبتسما دامعا
.. .. ..
أنت فاتنة
تبحثين عن الحب، لكننى
أقتفى أثرا ضائعا.
كان لابد أن نلتقى فى صباى
إذن
لعشقتك عشق الجنون
وكنا رحلنا معا.

توقظ قافية العين المفتوحة رؤى حلمية وشعرية فى ضمير القارئ وهو يشهد الموقف ويرقب أطرافه فى دواخلهم، فتتردد أصداء من شوقى فى ذاكرة النص الخبيئة:

قد يهون العمر إلا ساعة وتهون الأرض إلا موضعا

لكن المشهد هنا مفعم بالتفاصيل البصرية، بالفتون والغضون، بالحب واقتفاء الأثر، بالرحلة المستحيلة فى الزمن الضائع،

ومفعم بالتوزيع الإيقاعى المتوازن بين الضمائر والسطور فى تناوب نسقى جميل، تتبادل فيه المرئيات والكلمات لعبة الغياب والحضور. فالفاتنة نفحة باريسية، والهرم كهل مصرى، وصفحة السين تنعكس على وجدانه مثل وجه النيل فيلتقى على محياه الدمع بالابتسام. هى تبحث عن الحب فى بلد تحرر فيه الإنسان، وهو أشد ظمأ منها للعشق لكن أولوياته قاسية ومنفاه وبيل، يتوهم حربه مع الزمان الذى حرمه من الصبوات ناسيا أن جنون شبابه لم يكن فى أحضان الغيد، بقدر ما كان فى سكر الأناشيد القومية والوطنية.

لقد أصبح الآن بلا قلب، مثل مدينته الأولى، بل يبدو كأنه قد فقد روحه، ولم يعد بوسعه سوى أن يرقب من بعد حركة جسده وهو يتقافز أمام عينيه:

يهبط الجسد الآدمى وحيدا إلى القاع،

يبحث عن نفسه فى المحطات،

مزدلفا فى سراديب معتمة

تتداعى به لزمان سحيق

.. .. ..

يوغل الجسد الآدمى الحزين

ويقفز كالقرد من ظلمة فى الطريق

إلى ظلمة،

تابعا أثر امرأة واجهته

فحوّل عينيه عنها،

وظل يراقبها فى زجاج النوافذ،

حتى مضت وهو لا يستفيق.

تسلم العين قيادها فى هذه المقطوعة إلى القاف الساكنة فى رحلة القلب، حيث يمارس صوت القصيدة معراجا عكسيا إلى سراديب الماضى القدسى، فكأن الروح التى تتطلع للفردوس هى التى تصعد للسماء، أما الجسد المثقل بالحزن والخيبة فإنه يهبط إلى القرار، وليست الذاكرة سوى مدفن الحياة الماضية وأشواقها المحبطة. لكنه يعبر عما يحدث الآن، فالفعل مضارع وآنى (يهبط، يبحث، تتداعى، يوغل، يقفز) حتى إذا وقع على الصورة الموازية للمشهد الافتتاحى اتخذ سمت الحال المحكى وهو يسرد قصة ذهوله أمام الفتنة وعجزه عن مبادرتها. المهم لدينا أن حركة القصيدة المنتظمة فى المكان والزمان لا تهتز ولا تتشتت. لا تنفلت من يدى القارئ ولا تغيم فى نظره، وتظل طريقتها فى التعبير هى إبراز الفاعل المترجم لحالة الذات بدقة «الجسد الآدمى» فهو يتحدث عن شق من نفسه بعد انشطار الأنا إلى روح مضيع وجسد متوغل. لا يبقى من غنائية النص سوى ظل باهت خفيف يتمثل فى ترجيع الفاعل والقافية، وتوازى صيغة اسم الفاعل «مزدلفا، تابعا»، أما بقية أصوات المقطوعة فتزحف بتثاقل الجسد المرهق إلى قرار الماضى وعتمته وخلوه من المعنى مثل حركات القردة. هنا تتضافر مستويات التعبير الصوتى والنحوى لتخليق الدلالة الشعرية فى متخيل النص الكلى.

والطريف أنه سرعان ما يستفيق من هذه الغفوة المتثاقلة ويلتفت إلى ضمير الغيبة الذى يصلح امتدادا لسرد ما يفعل هذا «الجسد الآدمى» قائلا:

إنه يتجاوز ميعاده،

ثم يدخل معتذرا،

خالعا عنه ما يرتدى،

جالدا نفسه بيديه،

يمزق أعضاءه ندما،

ويقدمها لقما للمعادن،

نابضة بالضراعة والخوف،

لكنه فى النهاية ينظر من حوله

فإذا هو ملقى به،

في بداية ذات الطريق

.. .. ..

كل يوم له هذه التجربة.

يلاحظ القارئ أن الطابع الذى يغلب على تجارب هذا الديوان (كائنات مملكة الليل) أقرب إلى مناخ (أربعاء الرماد) الإليوتى، ممتزجا بشذرات من الحداثة الفرنسية المستلة برفق من إطارها التاريخى لتعبر عن هجاء الزمن وعبثية دورته. فهو يشهق بالذنب والندم فى لحظة واحدة، ويترك لبعض السقطات السيريالية أن تلمع فى عبارته مفارقة لنسيجها المعتاد

«ويقدمها لقما للمعادن» تستعصى على الذوبان الدلالى، لكنها تصنع مشهدها المبيت مقدما فى سيناريو القصيدة مطروحا على الطريق، قبل أن تختمها بهذه النغمة الدورية «كل يوم له هذه التجربة»، فينتهى بها المقطع كما انتهى بالقصيدة السابقة، مما يجعل المقطع الأخير استئنافا لقول آخر، أو مونتاجا لقصيدة موازية، فتلعب علاقات الفصل والوصل دورها فى تسوير النص. لكن الملاحظ أن المخاطب لم يصبح هو الآخر، احتل المتكلم رقعة الضمير الشعرى بين الأنا وهو، وأصبح هو الذى يتم توجيه النص إليه. إنها لحظة المراجعة فى استراتيجية الخطاب الشعرى بعد الامتلاء طويلا بالآخرين والتمرد عليهم ورثاء الذات فيهم.

اتساق الخطاب وكثافته:

من بين ١٦ قصيدة يتضمنها ديوان حجازى الأخير (شجر الأسمنت) هناك ٨ قصائد مهداة إلى شخص معين، وبقيتها تحمل مؤشرات دالة على نوع الخطاب الشعرى مثل «طللية» و«أغنية للقاهرة»، لكنها جميعا محددة الزمان والمكان بشكل لافت على اختلاف الترتيب. ومعنى هذا أن نص حجازى لايداخله أى التباس أو تشتت وهو فى ذروة نضجه، بل يظل تعبيريا محددا ناصع الوضوح موصولا بأنواع الخطاب الشعرى المألوف فى الذائقة العربية. لأن العنوان والإهداء، وهما مما يحلو للنقاد اليوم أن يطلقوا عليه عتبات النص، يكفلان توجيه الدلالة إلى بؤرتها المقصودة دون إبهام، فلا يصبح هناك مجال لإشاعة قدر من الغموض الذى يغلف النص الشعرى بطبقة رقيقة تحميه من فداحة الانكشاف فى النص التواصلى المباشر، مع أن هذه العتبات لا تحرق كل مستويات الدلالة الممكنة فى التأويل، إذ يظل بوسع القارئ أن يفهم هذا المخاطب فى الإهداء، لا باعتباره شخصا محددا ـ عبد الرحمن منيف أو صلاح عبد الصبور أوجاك بيرك أو أمل دنقل أو غيرهم ـ وإنما بما يتجمع فيه وحوله من معطيات رمزية تحيله إلى نموذج للأديب أو الشاعر بما يشغله حضورا وغيابا من قضايا أو يثيره من مشكلات. غاية ما هناك أن القصيدة بهذه المؤشرات تنتظم فى خطاب متسق لا يقع فى أحادية الدلالة بقدر ما يتبع استراتيجية منظورة فى توجيهها.

وإذا كانت تلك الإشارات تنأى بالنص عن التجريد بما تنقذه من إمكانات اللبس والتشتت فإنها لا تحرمه من إمكان الكثافة التى تعتمد، فى تقديرى، على أمرين: أحدهما ارتفاع نسبة الأشكال المجازية والثانى استغلال مساحات الصمت لإبراز جسد الكلمات وتفجير طاقتها الشعرية.

ولنأخذ نموذجا لهذا الوضع آخر قصائد الديوان: «منتصف الوقت» وهى مهداة بإبهام يسير إلى «جمال الدين بن شيخ» لأنها لا تتحدث عنه مثل بقية الإهداءات غالبا، بل تبدأ بشكل تغلب عليه الرؤيا وتدور فيه كلمات المتصوفة:

كأنى فى انتصاف الوقت حين خرجت من ظلّى
يعرينى فراغ عاصف يلتف من حولى
كأنى فى انتصاف الوقت أولد، أو أموت،
كزهرة تشهق فى منحدر السيل.

وإذا كانت كناية الخروج من الظل أو فقدانه تشير إلى تبدلات الحياة، وتحولات تجاربها الوعرة، فإن استواء الولادة والموت عبر حرف العطف التخييرى «أو» يلقى بنا فى فضاء المطلق الشعرى والوجودى معا، دون أن تنقذه كاف التشبيه التراثية بالزهرة فى منحدر السيل. إنه يقارب «حالة» ولا يستطيع أن يفصح عنها، فيكتسب نتيجة لذلك قدرة فائقة على تكثيف القول وتشعيره.

لكن سرعان ما يبدو أنه لا يطيق بعدا عن التصريح ولا يقيم طويلا فى منطقة التلميح:

أقول لهذه الأرض البعيدة: لا تنادينى
ولا تستعجلينى!
لم تزل ريحى تهب
ولم تزل لى دورة أكملها
قبل غروب الشمس أو منتصف الليل
وما يعجلنى؟ لا التاج معقود على رأسى
ولا بنلوب عاكفة على نولى!

نراجع القصيدة فى بعض عتباتها فنجدها مؤرخة فى باريس عام ١٩٨٩. فنعرف أن الأرض البعيدة ليست سوى مصر، وأن الأزمة حينئذ كانت هى عودة الشاعر المعجل إلى وطنه ونداؤه لأرضه، وأنه عندما استحالى فى منفاه كونا كاملا ظل بخامره

الشعور بالضياع فى مهب الريح وفقدان العمر مع دورة الشمس، ومع أنه يصور كل ذلك إثباتا لوجوده المتحقق المتطلع للمستقبل فإن صيغة الإثبات تعكس اختمار الصورة فى مرآة النفى فى لاوعى الشاعر وكأنها أسئلة يلقيها على نفسه أكثر مما هى حقائق يزهو بإثباتها: هل مازالت ريحى تهب، وهل لم تزل لى دورة أكملها؟ وبين النفى والاستفهام علائق نحوية وشعرية عميقة؛ أى أن ما ظنه إثباتا لم يلبث أن تحول إلى نفى.

ثم يأتى التساؤل الإنكارى الطريف الذى يستحضر فيه صوت القصيدة بشكل غير مباشر أطراف أسطورتين: إحداهما قريبة، وهى لشوقى فى منفاه الوطنى وما بويع به من إمارة الشعر وعقد تاجها على رأسه. أما الأسطورة الثانية فهى أبعد من ذلك، لأنها تتصل بتلك المرأة/ الوطن/ بينلوب المنتظرة عودة البطل الملحمى الغائب عوليس والمكرسة حياتها من أجله، ترد الخطاب بنقض غزلها. هذا التساؤل الذى يداعب وهم المجد والبطولة وهو ينفيه من أفق المتكلم ليرده إلى بصيرة الإنسان الواقعى المعاصر لابد أنه يعكس ساعات طوال من الحوار بين الشاعر وصديقه المغترب الأبدى عن العودة ومشكلاتها. لكنه يرتفع بالخطاب عن هذا الظرف المباشر ليولد فى منطقة الشعر البعيدة عندما يقف الصوت لينادى الأرض وهو يرتق مشاعره وأفكاره ويحاور ذاته وقرّاءه، بحيث يصبح انخفاض نبرة البطولة إيذانا بارتفاع درجة الشعرية، وغلبة نموذج الأمثولة مؤشرا لزيادة كثافة القول وامتلائه المفعم بروح التساؤل والشك والشعور بانعدام اليقين.

وعندما تكتمل دورة القصيدة يعود صوتها ليخاطب أرضه ومصره:

أقول لهذه الأرض البعيدة!

أشرقى من عتمة!

وتجسدى من كلمة!

وتشردى مثلى

أقول لها:

لقد متّ معى، فابتدئى الآن معى

يا وردة تزهر فى المحل

أقول لها: اتبعينى لا تناديني

ولا تستعجلينى!

إننى امضى على رسلى

ولى شرطان ينبلجان يوما فيك

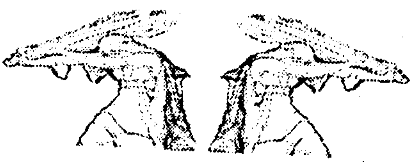
حينئذ يلوح شراعى الضليل،

أبيض فى غروب الشمس أو منتصف الليل

وما يعجلنى؟ لا التاج معقود على رأسى

ولا بنلوب عاكفة.. على نولى!»

ومع أن كل ذات شاعرة تجر العالم وراءها كأنه كلبها المحبب الصغير، إلا أن هناك تحولا يسيرا فى خطاب هذا السندباد ذى الأشرعة الضليلة البيضاء، فقد هاجر فى البداية يتسكع فى شوارع باريس، وبرفقته عشيقة صباه «الثورة العربية»، لكنه لم يلبث أن توهم خياله وحسب أن وطنه قد مات فى غيبته وآن له أن يبعث مع عودته، ولأن القارئ المعاصر لم يعد يحتمل فخريات الشعراء ولا نزقهم البطولى الصبيانى فإنه يتنفس ارتياحا لتكرار صيغة النفى: «لا التاج معقود على رأسى، ولا بنلوب عاكفة على نولى» خاصة وهى تجمع القصيدة فى منديل معقود، تتكثف شعريتها بقدر ما تغزل مجازاتها وتستحلب أساطيرها بتؤدة وأناة، محافظة على اتساقها وطابعها التوصيلى البارز، وإن كانت قد ضيعت بشكل متعمد كثيرا من نبراتها الخطابية وإيقاعاتها الغنائية، لكنها تظل شاهدة على قدرة الشعر فى اختزان رحيق الحياة وتعتيقه، وإغرائه للقراء بمعاودة توليده وتخليقه، فى محاولات متجددة لاكتشاف جمالياته وتوصيف تقنياته وأساليبه.



قصيدة حجازى

الجدلية الحية مع الموروث الشعرى

فاروق شوشة*

ترجع قيمة الإنجاز الشعرى للشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى فى ديوان شعر الحداثة إلى قدرته الفذة على إقامة جدلية حية مع الموروث الشعرى من ناحية، والانفتاح المستمر على آفاق المغامرة والتجاوز من ناحية أخرى .

هذه الجدلية الحية مع الموروث الشعرى تتنامى وتتعاظم فى مشروع حجازى الشعرى كلما تقدمت به الخطى، وعمق المسار، واكتملت ملامح الإنجاز. عندئذ تكتسب لغته الشعرية ولع الافتنان بمنازلة الأقران السابقين من فرسان الشعر العربى، وزهو المصاولة، تعبيرا عن الذات وإثباتا للقدرة على التجاوز والاختلاف . وهى لغة تكشف عن روح وموقف، وتتجاوز الدلالة الخارجية لمفهوم الصياغة الشعرية بحيث تصبح روحا شعرية عارمة دانت لها الأداة، واكتملت عناصر النضج والخبرة، وتفجر الوعى الجديد بالحياة وبالشعر.

من هنا يكتسب المشهد الأخير فى شاعرية حجازى معناه وحميّاه، وهو يفسح لهذه الجدلية مساحة أرحب فى منازلاته الشعرية لسينيّتى البحترى وشوقى ونونية الكروان للعقاد على سبيل المثال .

هذه الجدلية الحية مع التراث ـ فى هذا المجلى من تجلياتها ـ ليست وليدة الصدفة أو العبثية وإنما هى مشروطة بشرط الاغتراب، والسعى الحثيث إلى تأكيد الذات فى المكان والزمان. وبقدر ما كانت سينيّتا البحترى وشوقى محاولتين فذتين للاتكاء على جدار الماضى فى مواجهة خواء الراهن والحاضر، وتثبيت الجذور فى مقابل النفى والتشريد واللاوطن، فإن حجازى يتعامل مع شرط الحال الشعرية عند الشاعرين ويتجاوزه وجوديا إلى وطن متيقن، تشارك القصيدة فى صياغته بقدر ما ينجح الشاعر فى بعثه وتشكيله، وإسباغ روح الحياة على مشروعه المستقبلى. وطن هو الحرية فى مقابل المنفى والأسر، اليقين فى مقابل العدم والتشرد، وهو

* شاعر مصرى.

المدينة والمأوى والقطا والحلم والفرح الكونى ووجه الطفولة المفتقد .

لقلد صاغ العقاد نونيّته عن الكروان في ديوانه (هدية الكروان) مقدما للديوان بهذه السطور :

تسمعه الفينة بعد الفينة فى جنح الليل الساكن النائم البعيد القرار، فيشبه لك الزاهد المتهجد الذى يرفع صوته بالتسبيح والابتهال فترة بعد فترة، ويشبه لك الحارس الساهر الذى يتعهد الليل بالرعاية بين لحظة ولحظة، وينطلق بالغناء فى مفاجأة منتظرة أو انتظار مفاجىء فلا تدرى أهى صيحة جذل أم هى صيحة روعة وإجفال. ولكنك تشعر بالجذل والروعة والإجفال تتقارب وتتمازج فى نفسك حتى لا تتفرق، كأنك تصغى إلى طفل يرتاع وهو جذلان، ويجذل وهو مرتاع، ويطلب الخطر ويشتهيه لأن للخطر فى حسه طرافة وحركة، فهو من عالم التفاؤل والإقبال لا من عالم التشاؤم والنكوص.

ثم يقول العقاد :

ويطلع عليك بهتافه من هنا وهناك، وعن اليمين وعن الشمال، وعلى الأرض وفوق الذرى، فيخيل إليك أنك تستمع إلى روح هائم لا يقيده المكان ولا يعرف المسافة، أطلقوه فى الدنيا على حين غرة فسحرته فتنة الدنيا وخلبته محاسن الليل فهو لا يعرف القرار ولا يصبر فى مطار. فأنت تتلقى من صوت هذا الطائر الأليف النافر عالما من معان وأشجان يتجاوب فيها تقديس المصلى القانت، وحدب الحارس الأمين، وروح الطفولة، ومناجاة الخطر المقبول، وهيام الروح المنهوم بالحياة والجمال: عالم لا نظير له فيما نسمع من غناء الطير بهذه الديار .

ومن العجب أنك لا تقرأ صدى للكروان فيما ينظم الشعراء المصريون على كثرة ما يسمع الكروان فى أجوائنا المصرية من شمال و جنوب.

وأعجب منه أنك لا تقرأ فيما ينظمون إلا مناجاة البلابل وأشباهها على قلة ما تسمع فى هذه الأجواء .

فكأنما العامة عندنا أصدق شعورا من الشعراء، لأنهم يلقبون المغنى بالكروان ولا يلقبونه بالبلبل، فيصدرون عن شعور صادق ويتحدثون بما يعرفون.

ويستهل قصيدته قائلا :

هل يسمعون سوى صدى الكروان
صوتا يرفرف فى الهزيع الثانى
من كل سار فى الظلام كأنه
بعض الظلام تضله العينان
يدعو إذا ما الليل أطبق فوقه
موج الدياجر دعوة الغرقان
ما ضرّ من غنّى بمثل غنائه
أن ليس يبطش بطشه العقبان
إن المزايا فى الحياة كثيرة
الخوف فيها والسُّطا(*) سيان

* *

يا محيى الليل البهيم تهجدا
والطير آوية إلى الأوكان
يحدو الكواكب وهو أخفى موضعا
من نابغ فى غمرة النسيان

(*) السُّطا : السطوة والإرهاب.

قل يا شبيه النابغين إذا دعوا

والجهل يضرب حولهم بجران

كم صيحة لك فى الظلام كأنها

دقات صدر للدجنة حان

هن اللغات ولا لغات سوى التى

رفعت بهن عقيرة الوجدان

إن لم تقيدها الحروف فإنها

كالوحى ناطقة بكل لسان

أغنى الكلام عن المقاطع واللغى

بث الحزين وفرحة الجذلان

وتمضى قصيدة العقاد على هذا النسق الذى حاول أن يقرب من فكرته إلى القارئ فى مقدمة الديوان، فالكروان محيى الليل البهيم، وهو الذى يحدو الكواكب، وهو شبيه النابغين عندما ينهضون بالدعوة والجهل منتشر من حولهم. وهنا يكشف العقاد عن إيمانه الراسخ بالنزعة الفردية التى يمثلها النبوغ، وتمثله لفكرة العبقرية التى صاغ من خلالها كتاباته عن العبقريات، لافتا الانتباه بشدة إلى عبقريته هو وإلى نبوغه وتفرده. فالكروان فى هذا المنظور الفكرى والتمثل الفنى صنوه فى التفرد والنبوغ والعبقرية، صنوه فى التوحد والعطاء الشجى للآخرين حتى ولو لفّ هؤلاء الآخرين ظلام الجهل والتخلف .

نونية العقاد، إذن، عودة والتفات إلى زمن جميل مضى، وحنين إلى وجود ساكن، وإلى مشهد طبيعى تتراوح فيه الأنفاس الباحثة فى الليل البهيم عن سر التهجد والإيواء إلى الأوكار فى غمار التقلب بين بث الحزين وفرحة الجذلان. أما نونية حجازى التى حملت عنوان «الكروان»، أيضا فليست نغمة كروانية بهذا المعنى وإنما هى نعيب يوقظ المدينة الميتة، ويفجر فى شرايينها براكين الغضب والتمرد والوعى بالفجيعة. إن كروان حجازى هو صوت القارعة الذى يدوى كالزلزال، محذرا ومهددا ومبشرا، ومانحا رحلة الإنسان أعظم منجزاتها على الإطلاق وهو يكرر فى ختام قصيدته :

المجد للإنسان

المجد للإنسان

يقول حجـــازى فى مستهل قصيدته وقد ضمنه مطلع قصيدة العقاد :

هل يسمعون سوى صدى الكروانِ

صوتا يرفرف فى الهزيع الثانى

قمر سجين فى الدجنة

أو ملاك فوق أجداث الخليقة نافخ فى الصور

أو فجر جنين بازغ

فى الصمت، ينقر قشرة الأكوانِ

الملك لك لك

الملك لك لك

صوت يجئ من البدايات السحيقة ساطعا

مترامیا فوق الخضم الغيهبى

تجيبه أصداؤه ويجيبها

فكأن نجما قد تنزل من سماوات

يمجّد فى المرايا عريه

والكائنات غريقة فى لحظة الرؤيا

كأن الكون يولد من جديد

كانت الروح اختلاجات تراود نفسها فى الطينة الأولى

وكان الشكل وردا فى سحاب قادم

أو أنه الوجه الذى سيظل محتجبا

لتفتر الورود عن ابتسامته

وكان الله والشيطان يصطرعانِ!

الملك لك لك

الملك لك لك

ثم يقول فى مقطع آخر من القصيدة كاشفا عن وجه المدينة الميتة التى تلوثت بالخطيئة العمياء فاستحقت العقاب، وعقابها ظلام سرمدى، لقد تخلت المدينة عن إيمانها وسقطت فى عبادة الأوثان، واللغة لغو والأشعار بلا معنى أو وزن، والكروان الناعب يعلن طقوس الموت والفجيعة :

من أين يأتى كل هذا الموت ؟

أى خطيئة عمياء لوثت المدينة

فاستحقت أن تعاقب بالظلام السرمدى

تعيشه والشمس طالعة

تزف له ، وتنجب منه نسلا شائها

وجه ولا عينانِ

وفم ولا شفتانِ

لغو ولا لغة

وأشعار بلا معنى ولا ميزانِ

وتأوهات أسرة بجلاجل وخلاخل

ويقال تلك أغان

ومعابد للات والعزى على أقداس أخناتون

تفترع العذارى فى محاربها،

ويذبح صقر أوزوريس،

يستقوى الخصىّ بلحمه والزانى

الملك لك لك

الملك لك لك

لكن قصيدة حجازى سرعان ما تنتفض بالبشارة والبشرى. إن خلاص المدينة يتمثل فى شهادتها على الإثم الذى اقترفته :

حينئذ ستعبر عالم الموتى

ويشرق من جديد وجهها

وتعود للدوران

عندئذ يرجع صوت الكروان رمزا لينبوع النور الذى تفجر، وتطهر المدينة بخلاصها من المعصية، ولا يكون الكروان مجرد مؤنس جميل أو شاد يدندن بأعذب الألحان فى الهزيع الثانى من الليل، كما تمثله العقاد أو كما صوره طه حسين فى قصته الحزينة (دعاء الكروان) شاهدا على الحب والفجيعة. وإنما هو الصوت المزلزل، يوقظ الموتى، ويطلق أشعة الشمس ويعتلى براق حورس، أو هو عودة الروح التى ترف ساهرة على الجثمان .

وعندما يصوغ حجازى سينيّته، فإنه يواصل جدله الحي مع الموروث الشعرى حين يستحضر سينيّتى البحترى وشوقى. وإذا كان قد تخير التصدى لمطلع قصيدة البحترى :

صنت نفسى عما يدنس نفسى

وترفعت عن جدا كل جِبْس

فإنه لا يتوقف عند مطلع سينية شوقى :

اختلاف النهار والليل ينسى

اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

وإنما هو يتخير - استجابة منه لحال البعاد ومقام الاغتراب - الموضع الذى يلائمه والبيت الذى يعنيه:

وطنى لو شُغلت بالخلد عنه

نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

إن حجازى يفاجئنا فى سينيّته بأنه لم يرحل عن مدينته، لم يرحل سوى فيها، فهل كان بحثه الدامى عنها، وجهاً من وجوه مأساة سيزيف؛ أى أن عودته - التى تبدت لنا حدثا خارجيا - لم تكن سوى إعادة اكتشاف له ولنا، فهو مغلل بالوطن أينما سافر، مسكون بالنار حيثما ارتحل، الوطن معه وفيه وبه :

يارفيقىّ

فانشرا على البلاد قميصى

وأديرا على المنازل كأسى

«وطنى

ما شغلت عنه»

وما بعت دماءً

«صنت نفسى

عما يدنس نفسى»

فاكشفى هذه السحابة عن وجهك النقى

أنا العاشق المقيم

مغنّيك

حملت الاسم العظيم

ولم أرحل سوى فيك

فهل آن أن نفىء لظل

وتنجلى بعد لبس ؟

أصدقائى همو همو ،

وسواهم كما علمت

ولن أمزج الطهور برجس

ويدى فى يد التى خبأتنى فى صدرها

وبنت لى

من سرها فى المنافى قصرا

وأورت سنانى

ونورت لى حبسى

هل تذكرنا عبارته « أصدقائى همو همو » بمقولة العقاد عقب خروجه من سجنه بعد اتهامه بالعيب فى الذات الملكية :

عداتى وصحبى لا اختلاف عليهمو

سيعهدنى كل كما كان يعهد!

إن المغنى الذى يحمل الاسم العظيم ويتوق إلى أن يفئ لظل، ويتحدث عن المنافى، لا يفوته فى مقام هذه الجدلية الوجودية مع البحترى وشوقى أن يتكئ إلى بعض صور هذا الموروث الشعرى عندما يصوغ وجه هذه الحبيبة: الوطن والانتماء والمأوى ويقول :

وأورت سنانى

فيحيى صورة الفارس الذى يصيح:

هل من مبارز وينادى الأبطال والاقران!

هذه الجدلية الحية مع الموروث الشعرى فى شعر حجازى، تكشف لنا عن بعض قسماتها وملامحها الفنية من خلال صورة « الفارس » التى تمتد على مساحة واسعة من خارطته الشعرية، وهو دائما فارس وحيد مستنفر، يجلجل بصوته وإيقاع سلاحه فى الساحة، ويحول لغته الشعرية إلى قذائف وطعنات وحراب، يقول فى دفاع عن الكلمة :

فرسى لا يكبو

وحسامى قاطع

وأنا ألج الحلبة

مختالا ، ألج الحلبة ، أثنى عطفى

أتلاعب بالسيف

لا أرتجف أمام الفرسان!

ويختتمها بقوله :

لكنا .. نحن ـ الفرسان الجوعى ـ

سنظل على الخيل ، نشد اللجم إلى العصر الآتى

أو نسقط فى الحلبة صرعى.

هل هى روح الشعراء الصعاليك تجسدت فى شاعر الحداثة، وجعلت جوعه إلى الحرية والصدق والعدل معادلا موضوعيا لشرط الصعلكة عندهم، وهو شرط أبدى، لا يفتأ يشحن النفوس بطاقة التمرد والخروج على تقاليد القبيلة والمجتمع، من أجل رد الحقوق لأصحابها، رد الأرواح المغتربة لضفافها وشطآنها؟

فى قصيدتيه « طللية» و « طردية » ينفسح المجال، بصورة أكثر تجسدا فى البنية الشعرية عند حجازى، لهذه

الجدلية الحية مع الموروث الشعرى. إن استدعاء صيغة النداء بالمثنى التى بدأها امرؤ القيس منذ صاح صيحته الأولى

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

والمزج بينها وبين اللحظة الوجودية المشعة فى حركة المتنبى وتململه واندفاعه، يتيحان لنا مجلى جديدا يتسق مع سوابقه :

يا صاحبىّ قفا ،

فالشمس قد رجعت

ولم تعد بغدِ

....

ياصاحبىّ

أ خمر فى كؤوسكما..

أم فى كؤوسكما هم وتذكار !

إن هذه الطللية الباريسية تعيد غرسه فى قريته المصرية النائية، لكن دخانها لا يزال يقتفى دمه، وأجنحة طيورها المرفرفة، بل إن ذئب القرية أصبح بعض عناصر هذه الصورة الشجية التى تساعد فى جلائها كؤوس الهم والتذكار :

هذا دخان قراها يقتفى دمنا

وملء أحلامنا زرع ، وأجنحة

وملء أحلامنا ذئب نهش له

نسقيه من كأسنا الذاوى ،

ونسأله عنها ،

وننهار ..

وهو فى « منتصف الوقت » قادر على استدعاء تلك الجدلية الحية مع الموروث الشعرى مرة أخرى، وتحمل القصيدة عناصر اغترابها، وتفصح فى مقاطعها عن شجن الظلام الذى يعترى الروح، وعن مدن الغياب التى يوغل الشاعر فى ظلماتها، ومن خلال الغياب تتشكل علامات الموروث، لتصبح يقينا وحضورا :

خذينى يا قطاة

ورفرفى فى الطلح والأثلِ

لدينى من سرابك مرة ثانية

أو بدديني ، واقطعى حبلى

أرى بلدا غريبا

لم أشاهد مثله منفى ، ولا وطنا

ولا أعلم كيف اتخذته أمة سكنا

وهو فى قصيدته « طلل الوقت » لا يأخذنا إلى الصورة التقليدية المتكررة للطلل فى الشعر العربى أثرا يتشبث بالمكان، وإنما يحملنا إلى فضاء آخر، يتمثل فيه طلل زمانى، بعد أن شاخ الزمان وهرم وتبدد وتسرب، ولم يبق منه إلا صورة الطلل:

طلل الوقت

والطيور عليه وُقّع

شجر ليس فى المكان

وجوه غريقة فى المرايا

وأسيرات يستغثن بنا

شجر راحل

ووقت شظايا

هذا الوقت «المتشظى» نذير بالغياب، والطيور «الوقّع» تنعى شجرا راحلا لم يعد له وجود، والتكثيف الشعرى الهائل يجعل من الكائنات ـ الوجوه الغريقة ـ خليطا من الشجر والوجوه والأسيرات، فتنبثق دلالات الموقف الشعرى الذى يتسع للذاتى والوجودى والقومى، خاصة أن كلمة «بنا» تعمق دلالة الحضور الواعى للمطلين على المشهد، حيث تصلهم صيحة الاستغاثة، لكن «الطيور الوقّع» لا تتركنا

لطللية حجازى الزمنية فقط، وإنما هى تستحضر ـ من باب الجدلية الحية مع الموروث ـ الموقف الوجودى الذى عاناه الشاعر الأموى (ذو الرمة) الذى توفى سنة مائة وسبع عشرة هجرية، وقد كان مشهورا بحبه لميّة، وهو يقول :

ميّة مالى حيلة غير أننى
بلقط الحصى والخط فى الترب مولع
أخط وامحو الخط ثم أعيده
بكفى والغربان فى الدار وُقَّعُ
كأن سنانا فارسيا أصابنى
على كبدى لوعة البين أوجع

إن كلمة « وُقَّع » تهيىء مدخلا لهذه الجدلية الحية بكل ظلالها وتداعياتها اللغوية والإيحائية، لكن طيور حجازى فى طلل الوقت تتأنسن وتغرق وتستغيث فى الوقت المتشظى والشجر الراحل، بينما الغربان التى استحضرها ذو الرمة تقع فى الدار على أرض حقيقية، وتخط كفاه وتمحو فى ترب حقيقى، واللحظة الشعرية مشحونة بشجن الذكرى والانتظار، ومعاناة فقد الحيلة والاستسلام لنزف الكبد التى كأنها قد أصيبت بسنان فارسى، وشتان بين الصورتين !

هذا الحضور الدائم للموروث الشعرى فى شعر حجازى، وهذه الجدلية الحية فى التعامل معه، تناجزه وتجاوزه، قسمة فارقة فى قسمات الصيغة الشعرية التى أبدعها الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى وهى قسمة تتطلب دراسة عميقة متأنية، تجلو ركائز هذا الحضور الدائم للموروث الشعرى فى وجدانه، والاتكاء عليه بتعبير حجازى نفسه، وتفسر لنا بعض جوانب هذا الاستهواء الطاغى لشعر حجازى وفعله فى نفوسنا، ربما لأن صبغة عربية صافية تكسو أديمه، ربما لأنه لا يوقعنا ـ شأن حداثات شعرية أخرى ـ فى الإحساس بأن ما نطالعه هو شعر مترجم أكثر من كونه نسيجا عربيا أصيلا، ربما لأن خيط الاستمرار والصيرورة فى نسيج القصيدة العربية يظل فى شعر حجازى ـ بالرغم من الاختلاف والتجاوز والمغامرة ـ قائما ومذكّرا، وربما لأن هذه الجدلية الحية مع الموروث الشعرى هى التى أعطت شعر حجازى خصوصيته على المستويين الوجودى والفنى، وعصمت شعره من الهشاشة والركاكة والإغراب محتفظة له بجوهر مائيته، ونفاذ كيميائيته، وفعله، الباقى والمشع .



المحارب ضد الحكيم

العالم الدلالى الفردى
والمرسلون الكوزمولوجيون
فى كائنات مملكة الليل

هايدى تويل*

خلال هذه السنوات الأخيرة، وبفضل الإنجاز العظيم الذى تم على أيدى علماء السيميوطيقا من جميع الاتجاهات - وبالتحديد أولئك الذين يندرجون تحت ما أطلق عليه اسم «مدرسة باريس» L'école de Paris - فرضت السيميوطيقا نفسها شيئًا فشيئًا بوصفها علمًا جديراً بهذه التسمية. وفى مجال التحليل الأدبى بشكل خاص، سمحت هذه السنوات العشر الأخيرة بتحقيق تقدم ملحوظ جذب إلى علم السيميوطيقا باحثين فى تزايد مستمر، فقد أصبح من النادر اليوم أن نجد دراسات أدبية لا تعتمد اعتماداً ظاهراً، بدرجة أو بأخرى، على السيميوطيقا. وإذا كان لا يسعنا إلا الاحتفاء بالفائدة التى نتجت من هذا العلم الإنسانى الوليد، فإنه ينبغى أن نأسف لوجود عديد من الدراسات التى تدعى الانتماء إليه بينما هو فى الحقيقة براء منها. وعندما نقرأ بعضًا من هذه الدراسات يخالجنا انطباع بوجود «وصفة جاهزة» كالآتى: جرعة مشبعة من المصطلحات الفنية المعقدة - توابل من الرسومات التوضيحية - قدر ملعقة كبيرة من الملفوظات «السردية» - مزج الجميع للحصول على مربع سحرى يفترض فيه تلخيص النص. وهكذا يمكن تحويل أية دراسة إلى تحليل سيميوطيقى.

من حسن الحظ أن المسألة أكثر تعقيداً من ذلك، فالاكتفاء باستعارة بعض المصطلحات المهيبة من السيميوطيقا لا يصنع باحثًا فى هذا العلم. ومع ذلك، نستطيع أن نتساءل - وهذه ظاهرة تستحق وحدها دراسة - عن السبب الذى يدفع هذا الكم من الدراسات الجادة إلى التزين بما لا يلائمها، بينما يمكنها أن تكسب الكثير، وبالتحديد لأنها دراسات جادة، إذا ما استغنت عنه.

* باحثة فى علم السيميوطيقا ومحاضرة بالمعهد الفرنسى للدراسات العربية بدمشق. ترجمة: نورا أمين - قاصة ومعيدة بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، القاهرة.

من هنا، فإن العلوم ـ من الرياضيات إلى الفيزياء، ومن علم النبات إلى علم اللغويات إلى السيميوطيقا ـ لم تستطع نهائيًا أن تصوغ لغة شارحة خاصة بها، مع أن هذا الأمر يصلح قاعدة عامة لقياس التقدم الذى حققه هذا العلم أو ذاك، خلال المصطلحات التي يختص بها الموضوع المراد دراسته. إن أية لغة شارحة ذات همّ علمى تتكون من مصطلحات، لا يتم تعريفها فحسب وفقًا لمعنى أحادى، وإنما أيضًا بأسلوب متعدد، وفى كلٍ من الحالتين ينتمى التعريف إلى مفهوم أو إلى عملية محددة جيدًا. ومما لا شك فيه أنه خلال عقد الستينيات المزدهر قد حدثت فوضى من المصطلحات، سبقت مولد السيميوطيقا وسمحت للجميع بإطلاق خياله. إلا أنه منذ عام ١٩٦٦ دعا جريماس فى «علم الدلالة البنيوية» إلى التعامل مع الأمر بدقة علمية معطيًا المثال الذى يجب احتذاؤه فى كتابه الصادر عام ١٩٧٩، بعنوان (السيميوطيقا، قاموس منقّح لنظرية اللغة)[١] حيث وقف على منجزات هذه النظرية مؤكدًا ضرورة أن يلم بها جميع من يعلنون انتماءهم إلى السيميوطيقا.

لقد حاولنا الالتزام بهذا الشرط فى الدراسة التالية. حيث ستجدون جرعة لا بأس بها من المصطلحات الفنية ومن الرسومات التوضيحية ومربعين سيميوطيقيين؛ أحدهما للإشارة إلى العالم الدلالى الفردى فى (كائنات مملكة الليل)[٢]، والآخر للإشارة إلى المرسلين الكونيين، لاسيما أن هناك صلة واضحة بين كل من الاثنين. وقد حاولنا إعطاء القارئ نبذة عن مجموع المعطيات التى قادتنا إلى هذا الاختزال، وإلى هذه الرسومات التوضيحية. أما المصطلحات المستخدمة فيما يلى فمعانيها تستند إلى قاموس جريماس الذى سبق أن ذكرناه.

١ ـ ٠

يدعو اختيار (كائنات مملكة الليل) لأحمد عبد المعطى حجازى إلى النقاش. ولنقل إنه ربما كان من الأيسر إن نتخذ لدراستنا نصًا أسهل، ومع ذلك فنحن لا نقول إن نص حجازى يطرح مشكلات فى الفهم على مستوى الكلمات والتركيب اللغوى، لكنه أيضًا لا ينبع مبدأ ت. س. إليوت القائل بأنه ينبغى على «الشاعر أن يستقى مادته فى لغتها الأصلية كما يتكلمها الناس من حوله». فكلمات حجازى المستوحاة من الحياة اليومية تجتمع لتشكل «كلمات شعرية» جديدة، كما يتكون معنى شامل لقصيدته من جراء تلاقى التشبيهات الغريبة أو المألوفة. وتحث هذه القصيدة على التأمل أكثر مما تحث على الحلم، ودون أن تكف عن سحرنا. إنها تطرح مشكلات متعددة على باحث السيميوطيقا ليس هنا مجال حصرها، ربما لذلك كان من الحكمة اختيار نص آخر يتيح تحليلاً ذا فرص أكبر فى النجاح، إلا أن اختيارنا هذا كان يرجع بقدر ما إلى الصدفة، وبقدر آخر إلى الصعوبات ذاتها التى يفرضها؛ لذلك فنحن نقبل مقدمًا كل النقد الذى سوف يثيره هذا الاختيار لديكم.

٢ ـ ٠

مع الأخذ فى الاعتبار بالإطار الذى ننطلق منه، إذ لم يكن من المطروح تحليل جميع قصائد (كائنات مملكة الليل) تفصيلاً، لاسيما أن التعامل مع نص طويل عادة ما ينتج عنه مجرد إحاطة سريعة بالعمل لا تشبع عالم السيميوطيقا، بل إنها تحرم القارئ غير المتخصص حقه فى أن يحصل على تحليل دقيق ومكتمل للعمل يسمح له بتكوين وجهة نظر فيه ويحميه من الانطباعات السيئة المتسرعة التى تنتج عن مواجهته بسلسلة من البديهيات التى تقف عند هذا الحد. من هنا، وجدنا الحل الوسط الذى تبنيناه حيث وقع اختيارنا على الانطلاق من قصيدتى «خطبة لوسياس الأخيرة» و«بحارة ماجلان»، وذلك وفقًا للمعايير التالية:

ـ تعتبر هاتان القصيدتان قصيرتين نسبيا (كل منهما تتكون من خمسة عشر بيتًا) وتسمحان بتحليل تفصيلى، يتيح للنتائج التى سوف نتوصل إليها الاستناد إلى قاعدة قوية.

ـ تشكل هاتان القصيدتان وحدة داخل ديوان (كائنات مملكة الليل)، لاسيما أن اجتماعهما تحت عنوان واحد وشامل ـ هو «جرنيكا أو الساعة الخامسة»[٣] ـ يشير بوضوح

إلى وجود صلة عميقة تربطهما على مستوى الدلالة، رغم الاختلاف الظاهرى.

ـ لا تطرح القصيدة الأولى أية مشكلة على مستوى الفهم، مما يسمح لنا بالتعامل مباشرة مع ما تقدمه إلينا من معطيات. أما القصيدة الثانية فتختلف كليةً عنها، بل إنها الأفضل تمثيلاً لقصائد الديوان فى مجملها من هذه الناحية؛ أى أنها تقدم إلينا كلمات وعبارات بسيطة إلا أنها تبدو محرومة من أى معنى مباشر وظاهر. وربما كان الموقف الصعب لطلبتنا إزاء هذا النمط من القصائد هو الذى يحثنا على أن نبرهن بأن القراءة السيميوطيقية المتجانسة المستندة إلى نتائج دراسة القصيدة الأولى تستطيع أن تسمح لنا بطرح دلالة ما متجانسة بدورها مع نص كان يبدو للوهلة الأولى مستعصياً على الفهم.

ـ وأخيراً، فإن القصيدتين قد تمت ترجمتهما إلى اللغة الفرنسية(٤) مما سمح لباحثى السيميوطيقا بمتابعة التحليل ـ الذى سنقدمه لها ـ على الأقل جزئيًا؛ لأن أفضل ترجمة ممكنة تفقد أية قصيدة قدراً من ثرائها، كما سمح بتقييم النتائج المرجوة من السيميوطيقا عند تطبيقها فى مجال ثقافى، وإن كانت إمكاناتها، بوصفها علما، لم تستثمر كاملةً بعد.

لن تتم الإشارة إلى بقية قصائد هذا الديوان إلا بعد الانتهاء من تحليل القصيدتين، وتأسيسًا على تحليل عميق كنا قد قمنا به لهذه القصائد. وتشكل قصائد هذا الديوان ـ فى رأينا ـ تنويعات على تيمة واحدة تنبع كلها من العالم نفسه. وقد راعينا رغم ذلك ألا نهمل المشكلات القائمة هنا وهناك والتى من شأنها أن تزعزع استنتاجاتنا. وهكذا التزمنا بألا نقدم نتائجنا فى هذه الدراسة بوصفها قاطعة، ذلك أنها بحاجة للمراجعة فى ضوء قصائد أخرى لحجازى (وخاصة ديوانه) ولشعراء معاصرين آخرين.

* * *

١ ـ نص القصيدة الأولى:

خطبة لوسياس الأخيرة

(١) كان لوسياس(*) على سجادة البهو قتيلا

(٢) هذه خطبته الأولى

(٣) التى توّج فيها بامتشاق السيف أغنياته للحقّ،

(٤) لكن بعد أن فاتَ الأوان

(٥) سقط السيف من الكفِّ التى كمْ رَفرَفتْ

(٦) فوق رؤوس الناس بالحكمة!

(٧) فى الستينَ يا لوسياس

(٨) لن تُحسن تلك المهنة الأخرى

(٩) ولو صرتَ اشتراكيًا

(١٠) وقاسمتَ أرقَّاءَ أثينا الخبزَ والخمرَ

(١١) وهل كنتَ أخذتَ القصرَ بالسيفِ

(١٢) لكى تمنعَه بالسيف؟

(١٣) لا بأس إذن

(١٤) أن يقتُل الجندُ خُطيبًا

(١٥) تحت سقف البرلمان

١ ـ أ مشكلات التقطيع:

لا يشكّل تقسيم نص ما إلى مقاطع هدفًا فى حد ذاته، كما نعرف، فالأمر متعلق هنا، ببساطة، بتحديد عدد ما من العلامات التى تسمح على المستوى الظاهرى بتبنى موقع استراتيجى مفيد للتحليل بهدف الإلمام بالتنظيم الأساسى الكامن فى النص. لذلك، فإن التقطيع هنا ليس إلا نقطة انطلاق نلجأ إليها لعجزنا عن التعامل مع النص دفعة واحدة، لاسيما أن القصيدة المطروحة طويلة ولا يمكن عرض مجمل الترابطات والتقابلات التى تتسابق فيها لتوصيل المعنى

* خطيب وسياسى إغريقى.

الشامل. بيد أن التقطيع عامة لا يجب أن يستند إلى معايير من خارج النص (كالتقسيم المعتاد إلى ثلاثة مقاطع، أو كالحدس الشخصى)، وإنما إلى عناصر يقترحها النص نفسه ويربط بينها. من هنا، فإن المعايير الواجب اتباعها فى ذلك سوف تختلف مع كل، إلا أنها سوف تتحدد وفقًا لهذا النص الذى سوف يجرى تحليله. ونضيف، فى النهاية، أنه كثيراً ما يمكن ـ فى الشعر كما فى النثر ـ إجراء عدة تقطيعات للنص الواحد. وفى هذه الحالة فإن جدوى التقطيع الذى وقع عليه الاختيار لن تقاس إلا بعد الانتهاء من التحليل، أو بعبارة أخرى سوف تقاس بمدى قدرتها على إدماج مجمل العناصر السديدة فى التحليل، وعلى الإحاطة بتواصلها.

١ ـ ١ ـ ١ تقطيع القصيدة

فيما يختص بقصيدتنا، يمكن إجراء تقطيع أول استناداً إلى التقابل:

الجملة الفعلية × الجملة الاسمية

فى حقيقة الأمر، إن الجمل الاسمية الوحيدة فى القصيدة ـ من وجهة نظر علماء النحو العرب (بل وربما أيضًا من وجهة نظر الحدس اللغوى للشاعر؟) ـ تقع فى الأبيات الثانى والسابع والثالث عشر وحدها، مما يحدد لنا معياراً مهمًا فى التقطيع، خاصة إذا ما عرفنا أن هذه الأبيات تقدم فى كل مرة فاعلا [دلاليا] مختلفًا عما سبقه فى مجموعة الأبيات التى توالت من قبل. فالبيت الأول مثلاً له فاعل كائن بشرى عاقل (لوسياس ـ اسم كان)، وفى الأبيات من الثانى إلى السادس (باستثناء ضمير الهاء المضاف فى «أغنياته» بالبيت الثالث والعائد على لوسياس) نجد الفاعل غير عاقل («خطبة»، «أوان» و«سيف» فى البيت الخامس). وفى الأبيات من السابع إلى الثانى عشر نعود إلى الفاعل العاقل (لوسياس) منتقلين من التعامل معه بضمير الغائب إلى ضمير المخاطَب. وفى النهاية، فى البيت الثالث عشر، نجد من جديد فاعل غير عاقل [بائين]، لكن سرعان ما يليه (فى البيت الرابع عشر) فاعل بشرى عاقل مذكر («الجند») كما حدث فى البيت الثالث.

هكذا نحصل على أربعة مقاطع ذات أطوال غير متعادلة (البيت الأول/ من البيت الثانى إلى السادس/ من البيت السابع إلى الثانى عشر/ من البيت الثالث عشر إلى الخامس عشر). ويصبح علينا أن نتأكد مما إذا كانت هناك معايير أخرى تسمح بتطوير هذا التقطيع. ليس من أجل أى سبب جمالى ما، وإنما من أجل الهم الوحيد فى الإمساك بالنص بأفضل طريقة ممكنة. وفى الحقيقة، إنه عند فحص المقطعين المحورين، وهما الأطول، نتوصل إلى استنتاج أن البيت الرابع يبدأ بحرف الاستدراك («لكن») الذى يفصل ما قبله عما بعده ولا يتكرر فى القصيدة، كما أننا نلتقى قبل هذا البيت وبعده بمضاف ومضاف إليه فى هذه الأبيات وتلك، مما يسمح بتقسيم المقطع الثانى كالآتى: البيتين الثانى والثالث، ثم البيت الرابع، ثم البيتين الخامس والسادس. أما المقطع الثالث فينكون من جملتين، إحداهما للإيجاب (من البيت السابع إلى العاشر) والأخرى للاستفهام (البيتين الحادى عشر والثانى عشر)، ويمكن تقسيم كل منهما إلى عبارة أساسية وعبارة ملحقة ليحدث تقابل بين جملتى المقطع، من زاوية أزمنة الأفعال (زمن المستقبل × زمن الماضى التام). ومن الملحوظ أن هذا المقطع الثالث ـ المتفرد أساساً بالنسبة إلى بقية القصيدة بسبب ظهور ضمير المخاطَب فيه ـ يحتويه إطار من علامتى تعجب فى المقطع الذى يسبقه وذلك الذى يليه.

وتسمح عناصر أخرى بلا شك بتطوير هذا التقطيع، إلا أننا سنكتفى بما توصلنا إليه ـ خاصة ونحن أمام قصيدة قصيرة ـ كى نعتمد عليه؛ بوصفه تصوراً أوليًا لبناء النص ونبدأ فى تحليله متطرقين فى اللحظة المناسبة إلى تحليل العنوان أيضاً وإلى تحليل الإشارة التوضيحية التى يحويها والتى تكسر البنية الخطية فى القصيدة.

المقطع الأول: البيت الأول.

المقطع الثانى: من البيت الثانى إلى البيت السادس (مقسم إلى ثلاثة أجزاء: البيتين الثانى والثالث ـ البيت الرابع ـ البيتين الخامس والسادس).

المقطع الثالث: من البيت السابع إلى البيت الثانى عشر (مقسم إلى جزئين: من البيت السابع إلى البيت العاشر ـ البيتين الحادى عشر والثانى عشر).

المقطع الرابع: من البيت الثالث عشر إلى البيت الخامس عشر.

١ ـ ٢ المقطع الأول: الفشل

١ ـ ٢ ـ ١ اسم العلم

فى هذه الجملة الفعلية المكتملة، يظهر «فاعل» أول محدداً باسمه: لوسياس. وقد التقينا بهذا الاسم من قبل فى عنوان القصيدة ملحقًا بإشارة إلى الهامش الذى يعلمنا بأنه خطيب وسياسى إغريقى. وبالطبع، ليس من الصعب التعرف على هذه الشخصية التاريخية، إلا أننا مازلنا نجهل ـ حتى هذه اللحظة من الدراسة ـ المعطيات المرتبطة بها من خارج النص، وسوف يتعين علينا، فيما بعد، الرجوع تفصيلاً إلى مشكلة المرجعية شبه الحاضرة، ليس فحسب فى القصائد الأربعة لـ «جرنيكا» وإنما أيضاً فى مجمل المجموعة الشعرية. وللأسباب نفسها، سوف نتظاهر بأننا لم نقرأ بعد الهامش الموجود أسفل صفحة النص والمشار إليه فى العنوان ـ ذلك أنه يطرح مشكلة خاصة بوضعه الذى يختلف طبعًا عن وضع العنوان ونص القصيدة ـ بيد أننا سوف نلتزم بالتعريف الشائع لاسم هذا العلم الذى يظل فارغًا من المعنى، ودون دلالة، إلا وفقًا للسياق الذى يوجد فيه؛ أى أننا سوف نضع جانبًا السياق الأشمل فى هذه المرحلة ـ وهو مفهوم بالطبع ـ بهدف الاقتراب أكثر من مشكلات النص.

١ ـ ٢ ـ ٢ المواجهة:

فى البيت الأول نتعرف على شيئين عن لوسياس:

ـ أنه مات ميتة عنيفة («كان قتيلاً»).

ـ أن جثته مسجاة («على سجادة البهو») حيث قُتِل وفقًا للصيغة المختارة للعبارة.

ـ وتستحق هاتان المعلومتان فحصاً أكثر عمقًا كى نعرف ما تنطويان عليه.

فى الحقيقة، إن النص بمجرد قوله أن «لوسياس» قد قُتل يقدم لنا موته بوصفه مترتبًا على مواجهة مع «فاعل» آخر ـ هو القاتل الذى لا نعرف عنه حتى هذه اللحظة سوى وظيفته/ القتل/ ـ تلك المواجهة التى خرج منها هذا الأخير منتصراً. بيد أن تسلسل هذه الملفوظات الثلاثة: «مواجهة»، «سيطرة» (ويمكن اختصارهما فى شكل ثنائية/ المسيطَر عليه/ ×/ المسيطِر/)، و «مترتب عليهما»، تلك الملفوظات التى لا يمدنا النص هنا سوى بعنصرها الأخير (الذى يتيح تحفيز العلاقة بين العنصرين السابقين عليه)، هذا التسلسل يعرِّف التنظيم الداخلى للتجربة، أى يعرِّف واحداً من العناصر المكوِّنة للخريطة السردية لذات ـ فعَّالة ما. ويبقى أن نعرف التجربة التى نتعامل معها هنا من هذه الخريطة (هل هى المرحلة التوصيفية أم المرحلة الحاسمة أم المرحلة التمجيدية؟)، فإذا رجعنا تحديداً إلى البيت الأول عرفنا أن الأمر يتعلق غالبًا بالمرحلتين الأخيرتين، سواء بسبب «المواجهة» مع الفاعل ـ المضاد (المرحلة الحاسمة) أو بسبب التصديق فى شكل نمط أشبه بـ «عقاب الخائن» (المرحلة التمجيدية) والذى سيكون هكذا ناتجًا عن لوسياس بوصفه مرسلاً، وسيسمح ـ بالتالى ـ بخرق العقد الأصلى، أو بسبب تجربة تأليفية تجمع عنصرين فى عنصر واحد. وأيًا كان الأمر ـ لأنه لا يجب أن نتعجل التحليل ـ فإن هذه المعطيات تسمح لنا برفع لوسياس إلى مرتبة ذات ـ فعالة يتم استثمارها فى خريطة سردية فشل تحقيقها، إما بسبب نقص فى التوصيف من جانب الفاعل الذى جعله عاجزاً عن الخروج منتصراً من التجربة الحاسمة، وإما بسبب نقص فى الولاء تجاه مرسِله، وإما بسبب الأمرين مجتمعين.

١ ـ ٢ ـ ٣ فضاء المواجهة فى المقطع الأول:

تتعلق المعلومة الثانية بالفضاء الذى تمت فيه المواجهة. وتستحق التركيبة الاسمية التى تفيد تحديد هذا الفضاء اهتمامًا ما؛ لأنه من الصحيح أننا هنا بإزاء استعارة شعرية، لكنه من الصحيح أيضاً بالقدر نفسه أن البلاغة ـ بالنسبة إلى باحث السيميوطيقا على الأقل ـ ليست مجرد عنصر تزيين بل هى تسهم فى توصيل المعنى. والسؤال الذى يفرض نفسه هنا فى الحقيقة هو معرفة السبب الذى دفع الشاعر إلى اختيار هذه الاستعارة تحديداً من بين جميع الاستعارات التى

كانت متاحة لديه للتعبير عن فضاء المواجهة (وسوف يستخدم استعارتين أخريين لها خلال القصيدة)، للنظر إلى المسألة عن كثب.

إن الـ «سجادة» هي قبل كل شئ «سجادة الصلاة»؛ أي أنها أداة تسمح بمجرد بسطها على الأرض بالانتقال داخل الفضاء الدنيوى إلى فضاء آخر مقدس يمثل فيه المؤمن أمام الله أثناء قيامه بالصلاة.

أما «البهو»، من ناحيته، فيحدد هذا الموضع الخاص بالبيت عامةً، والذى يمكن عزله أو فصله على الأقل عن الجزء الخاص بالمعيشة كى يتم فيه الاحتفاء بالضيف. إنه، إذن، فضاء ذو وضع خاص يفرض احترام القواعد الخاصة بالضيافة.

هكذا، إذن، يتم الإشارة إلى الفضاء المسجاة فيه جثة لوسياس خلال مفردات تحيلنا بدورها إلى وظائف يتعين على المرء القيام بها: لأنه فضاء عقيدة يستحضر ما هو مقدس، ولأنه فضاء حق يمنح فيه المرء لقرينه (أو يتلقى منه) المأوى والحماية. ومن المدهش أن هذا الفضاء يذكرنا بمكونات «الوظيفة الأولى» لدوميزيل Dumézil التى تنطوى على السيادة السحرية والقضائية[٥] والتى تتجسد فى الفضاء الذى يُدعى فيه لممارستها. ونحن، هنا، لا نسوق إلا فريضة يمكن للتحليل أن يؤكدها أو أن ينفيها. ومن ناحية أخرى، فنحن لا نسعى لمعرفة أىٍّ منهما (القاتل والقتيل) الذى استثمر هذه الوظيفة، أو أى منهما الذى انتهك ««سجادة البهو» التى تجسدهما مكانيًا، ذلك أن الأبيات التالية سوف تجيب عن هذا التساؤل.

١ ـ ٣ المقطع الثانى: الخرائط السردية المساعدة:

١ ـ ٣ ـ ١ العقد القضائى:

يبدأ البيت الثانى بحرف الإشارة «هذه» الذى سنوضح وظيفته. إن هذا الحرف بمثابة علامة محددة بالنسبة إلى اللافظ، تضع البيت الثانى فى مستوى مختلف عن مستوى تلفظ الأبيات الأول والثالث والخامس والسادس (ونستثنى من ذلك فعل «توّج» الذى سوف نعود إليه فيما بعد). ويهدف حرفُ الإشارة هذا، فى الحقيقة، إلى خلق إيهام[٦] باقتران بين مكان ـ زمان اللافظ، ومكان ـ زمان الأحداث الموصوفة، واضعًا اللافظ فى دور المراقب؛ ذلك المراقب الذى كان حاضراً فى الخلفية فى البيت الأول، بما أنه قد تمت صياغته بطريقة تفترض ذاتًا متكلمًا، قد رأت المشهد الموصوف. إلا أن حرف «هذه» فى البيت الثانى هو الذى يسعى إلى إقناعنا بأن اللافظ والمراقب ما هما إلا واحد. ولهذا الفعل الإقناعى هدف بالطبع، ألا وهو حمل الملفوظ إليه ـ مثلما هى الحال فى كثير من النصوص ـ على الاعتقاد بأن اللافظ لا يمكنه إلا أن يقول الحقيقة بما أنه كان شاهداً على الأحداث؛ أى بعبارة أخرى تأسيس عقد قضائى مع المتلقى (أو عقد تصديقى) يضمن صحة الخطاب الملفوظ.

ومن المتعارف عليه بالنسبة إلى باحث السيميوطيقا أن كلمة «صحة» لا تحيل إلى مشار إليه خارجى ما، وإنما هى «تقع داخل الخطاب لأنها ثمرة عمليات تصديقه»[٧]. ومن العبث هكذا أن نحاول حمل القارئ على الاعتقاد بوجود اقتران بين المكان ـ الزمان الذى يقع فيه شاعر فى القرن العشرين، وذلك الذى يقع فيه خطيب من القرن الخامس قبل الميلاد. وسوف نرى، من ناحية أخرى، عندما نتناول مشكلة المرجعية، أن الخطاب التاريخى المرتبط بحياة لوسياس يختلف قليلاً عن الخطاب الشعرى الذى نجده تحت أعيننا. لا يدعونا إذن حرف الإشارة فى البيت الثانى إلى أن نقوم بمعاينة متفق عليها حول المرجع التاريخى وخطاب الشاعر، إنما يدعونا إلى تصديق الخطاب نفسه.

١ ـ ٣ ـ ٢ الخريطة السردية: الـ/ سلام/:

فى البيت الثانى، يظهر من جديد مبتدأ آخر: هو الـ «خطبة» التى تتم الإشارة إليها ـ فى مستوى آخر ـ بوصفها أداة قيمة تنتمى إلى لوسياس. لننظر إلى الأمر عن كثب: تشير لفظة «خطبة» إلى شيئين فى وقت واحد؛ أحدهما الـ «خطبة»، أو بعبارة أخرى الكلام المقدس، والآخر «الخطاب العام» المرتبط بشكل أو بآخر بتوصيل القيم التى تنظم إدارة المدينة. نجد، إذن، هنا المكونين الأولين للوظيفة

الأولى لدوميزيل، مما يعطى تماسكًا دلاليًا ما للمعطيات التى وصلتنا خلال البيت الأول.

من ناحية أخرى، وسواء كان المراد خطبة أو كان خطابًا دنيويًا، فإن الخطبة تفترض وجود فعّالَين - خطيب مخاطَب، وغالبًا ما يكون هذا الأخير فى شكل جمعى - وكذلك وجود أداة قيمة - معرفة قابلة للتوصيل خلال الفاعل الأول أو الثانى. وفى النهاية، فإن أية خطبة تفترض فى الخطيب حنكة أو مهارة، بما أن الخطابة تعنى الأهلية لتشكيل المعرفة التى بحوزته وتوصيلها. إن الخطبة، إذن، أداة قيمة لأنها من ناحية أداة - معرفة أو قيمة أساسية، ولأنها من ناحية أخرى أداة موصلة أو قيمة استخدامية.

وإليكم بعض المعلومات الأكثر تحديدًا حول هذين النمطين من القيم المتمثلين فى الأبيات الثالث والخامس والسادس خلال كلمة «خطبة»: فى الحقيقة، إن هذه الكلمة تتم استعادتها خلال مركبين لفظيين أكثر اتساعًا يمكن اعتبارهما تعريفًا سياقيًا لها:

المسمى	أ ≅	خطبة
التعريف		١ - أغنياته للحق. ٢ - الكف التى كم رفرفت... بالحكمة.

وهنا ملحوظة أولى تفرض نفسها: يجعل العبور من المفرد (فى البيت الثانى) إلى الجمع (فى البيت الثالث) ثم إلى مزجهما (فى البيت الخامس)، من الخطبة نشاطًا دائمًا للوسياس سامحًا لنا بأن نلحق به هنا العرض الشعرى لدور الخطيب، الذى هو خطيب وسياسى فى الوقت ذاته - بالمعنى النبيل للسياسى من حيث إدارته المدينة الإغريقية - والذى يتم استثماره وفقًا للوظيفة السحرية والقضائية كما لدى دوميزيل.

أما الصور الشعرية نفسها فتعرِّف الخطبة خلال مكونيها: القيمة الاستخدامية والقيمة الأساسية. وتظهر الأداة المعرفية التى يوصلها لوسياس إلى المخاطب - فى صورة «الناس» - فى البيت السادس حيث يتم التعبير عنها بكلمتى «الحق» و «الحكمة». واللفظة الأولى تحدد بلا شك الحق وفقًا للمعنى «الشائع» له، إلا أنها تحيل أساسًا إلى حقيقة مقدسة بما أن الحق هو أيضًا واحد من أسماء الله الحسنى. أما الحكمة التى تفيد القواميس المعاصرة، ذات الاستخدام الشائع، بأنها مرادفة للحق والعلم والحِلم والعدل... إلى آخره على سبيل الخطأ، فتلعب مثل اللفظة الأولى على المجالين اللغويين المقدس والقضائية، لكن بالتركيز أكثر فيما يبدو على المظهر القضائى (ودون اللجوء إلى تحليل سيميائى يستخرج اللب السيميائى ووحدات المعنى السياقية الممكنة لهذه الوحدة الصغرى). وهكذا تجد أداة قيمة المعرفة المراد توصيلها إلى البشر نفسها متناسبة وفقًا لدور لوسياس، بما أن الأمر يتعلق بمعرفة ما تضم القواعد التى ينبغى أن تسود العلاقات بين البشر والعلاقات بين هذه العلاقات البشرية وما هو مقدس(٨).

ومن ناحية كونها قيمة استخدامية، فإن الخطبة تجد تعريفها بوصفها حنكة أو مهارة صوتية وإيمائية فى آن، وقابلة للتأثير على أسماع المستمعين/ المتفرجين وعلى أبصارهم. وفى الحقيقة، إن الأغنية فى الحضارة العربية تهدف إلى وضع المستمع فى حالة طرب، والطرب كما نعرف، هو حالة إثارة داخلية يمكن وصفها من ناحية بأنها مغبطة وراجعة إلى بهجة مكثفة، ومن ناحية أخرى بأنها قاتمة وراجعة إلى حزن عميق.

أما الصورة المختارة لوصف إيمائية الخطيب، فهى أكثر صعوبة من حيث التحليل إن لم يكن من حيث الفهم. لأنه إذا كانت هذه الكف التى ترفرف فوق رؤوس الناس كجناحى عصفور تثير لدينا تقنية أسطورية كاملة، ومزيجًا من العناية ومن النُذُر، بل وتقنية شبيهة بالمنومين المغناطيسيين الحديثين، وهى تقنيات تجمع فيما بينها - ومن بين ما تجمع - بين وظيفة التأثير على المتفرجين. وإذا كانت الكف تثير لدينا هذه التقنيات فلانزال، هنا، عند مستوى الحدس الذى لا يحمل قيمة علمية رغم قيمته الاستكشافية.

ومع ذلك فهناك أمر مؤكد، وهو أن الخطيب يسيطر على جمهوره بما أنه - مكانيًا - يوجد فى موقع يسمح له

ببسط يده فوق الرؤوس، وهو موقع يعطيه سمواً ما عن مستمعيه. ورغم ذلك سوف نرى فيما بعد، وفيما يتعلق بقصائد أخرى، أن هذه الإشارة المكانية هي في الوقت ذاته مؤشر يعلن فشل لوسياس ويشرحه. وفي الحقيقة، إن الفضاء العلوى عند حجازى هو فضاء خادع؛ فهو فضاء مبهج على المستوى الظاهرى الذى يدعو إلى الاعتقاد بتحكم ما وبسيطرة على العالم والأشياء، بينما هو أيضًا فضاء محزن على مستوى الباطن؛ لأنه يمنح سلطة وسعادة وهميتين تقودان إلى الفشل؛ أى أنه فضاء لا يسمح إلا بالسقوط. ويحدث فعل الإنسان دومًا عند حجازى وسيطرته على العالم والأشياء فى الفضاء السفلى؛ حيث يستطيع المرء أن يرسخ قدميه فى الأرض ويتخذ له ـ بشكل ما ـ جذوراً. لكن لنعود إلى حنكة الخطيب التى تنطوى على الأغنية والإيماءة والموقع المسيطر، فهكذا نجد إخراجاً كاملاً لمشهد يهدف إلى الاستحواذ على الجمهور بطريقة تجعله متلقيًا لرسالة «الحكمة» و «الحق» التى على الخطيب أن يوصلها إليه، كما أن عليه أن يوحى إليه بالرغبة فى أن يكون/ حكيمًا/ وحقانيًا مثله. ومن هنا، فإن حنكة الخطيب هى بالضرورة قدرة على الإيحاء برغبة ما[٩]، وهى وظيفة خاصة بالمرسِل فقط.

يمكننا، الآن، أن نحيط بالخريطة السردية الثانية خلال خطة فاعلية مناسبة تحدد فيها الكلمات، بين علامات تنصيص، الفعّالين بينما الكلمات الأخرى تحدد الفاعلين:

محور التوصيل: «مرسِل»: ـ لوسياس «أداة»: حق، حكمة ←── «مرسَل إليه»

محور البحث: ↑

«الذات الفاعلة» الناس (ومن بينهم لوسياس)[١٠]

تطرح هذه الخطة مشكلتين، فالمرسِل فى الحقيقة ليس مرسِلاً ساميًا بل هو فرد من مجموع «الناس». لذلك، فهو يقوم وفق ذلك بالدور الفاعلى للمرسِل وللذات. ويترتب على ذلك السماح لنا بأن نفترض خريطة سردية ثالثة تجرى بنقاط مطابقة لما تم وصفه، لكن من موقع ماضى السرد ... وبعبارة أخرى، كان ينبغى على لوسياس المرور بتجارب مسبقة تسمح له بالاستحواذ على قيم «الحكمة» و «الحق» وتجعل منه قادراً على القيام بالدور الفاعلى للمرسِل المفوّض تجاه الناس عامة وبالنسبة إلى مرسَل إليه سامٍ ...

فى هذا السياق، من الملائم أن نتنبأ بتجارب يمكن أن يكون أى إنسان قد مر بها بهدف الاستحواذ على «الحكمة» و «الحق».

وقبل أن نحل هذه المشكلات التى لا نجد تفسيراً لها إلا فى المقطع الثالث من قصيدتنا، نفضل استكمال تحليلنا للبيتين الثانى والسادس.

١ ـ ٣ ـ ٣ الخريطة السردية الأولى: الـ/ حرب/:

لا يحدثنا البيت الثانى عن خطب لوسياس عامة، بل يحدد، على العكس من ذلك، أن الأمر يتعلق بخطبته «الأولى» مناقضًا هكذا عنوان القصيدة الذى يصف هذه الخطبة نفسها بأنها «الأخيرة». ويبدو لنا من المفيد أن نتوقف برهة أمام هذا التناقض بهدف معرفة حقيقته بدقة.

يتأكد لنا أن الأمر يتعلق بخطبة واحدة خلال ثلاثة عناصر على الأقل: على المستوى المتجلى لنا يقوم البيت الثانى فى الحقيقة ـ باستثناء حرف الإشارة ـ على بنية العنوان اللغوية نفسها مستبدلاً اسم العلَم فقط بضمير أشرنا فيما سبق إلى أنه يعود على اسم هذا العلَم نفسه.

ـ على مستوى السطح فإن الخطبة تنتسب فى الحالتين ـ بوصفها أداة قيمة ـ إلى ذات واحدة.

ـ آخراً، فإن حرف الإشارة «هذه» عندما يحيلنا إلى لحظة التلفظ فإنه يسهم فى التقريب بين البيت الثانى والعنوان الذى ينبع منه أيضاً.

هناك، إذن، توصيف متناقض لأداة واحدة.

ويحل هذا التناقض نفسه بفضل التحديدات التى تحملها إلينا جملة الصلة فى البيت الثالث؛ لأن هذه الخطبة إذا كانت تستحق فعليًا صفة «الأولى» فذلك لأن لوسياس يربطها بفعل معرفى[١١] أو بفعل تداولى، ألا وهو استلال السيف سلاح المحارب الأمثل. وهكذا، فهو يخرج من دور الخطيب الذى كان مرسومًا له حتى هذه اللحظة، والذى كان يقوم أساسًا على إتاحة معرفة ما، وبعبارة أخرى، واستنادًا مرة أخرى إلى دوميزيل، فهو يسعى إلى امتلاك وظيفة ثانية، ألا وهى وظيفة المحارب. بيد أننا نعرف مسبقًا أنه مات بسبب ذلك. إن هذه الخطبة ذات النمط الجديد هى إذن - بالمعنى الدقيق للكلمة - خطبة «أولى» و «أخيرة» بما أنها فريدة النوع.

نعرف، منذ البيت الأول، أن موت لوسياس راجع إلى قاتل ما، بل إن المقطع الأول من القصيدة يتيح لنا تأويله ببساطة، فى إطار هذه الخريطة السردية الأولى ووفقًا لتناظر دلالى سوف نطلق عليه بطريقة عشوائية اسم/ حرب/ كما لو كان تجربة حاسمة على مدارها يفشل الخطيب بسبب عدم أهليته؛ بما أنه مؤهل لتوصيل «الحكمة» و «الحق» إلى الناس، وليس مؤهلاً للتحكم فى الأسلحة.

لكن هناك أبعد من ذلك، فنستطيع أن نلحظ أن كل إشارة إلى القاتل تختفى فى البيتين الثانى والسادس، فالسيف يسقط من يد لوسياس كما لو كان ذلك بفعل سحر ما (البيت الخامس)، كما أن الكلمة المختارة فى البيت نفسه لتحديد هذه اليد هى «الكف» وليست «القبضة» كما كان يمكننا أن نتوقع، بل ليست أيضًا «اليد» التى يمكنها أن تحمل وحدة معنى (أو وحدة معنى كلاسيكية؟)/ سلطة. ويجرى كل شئ كما لو كانت الوظيفتان - السحرية والقضائية من ناحية، والحربية من ناحية أخرى - غير متكافئتين، وكما لو كان المرسِل السامى - ونحن لا نعرف عنه شيئًا بعد سوى ما يمكن افتراضه منطقيًا بشكل مسبق - الذى لا يعترف بتواجد هذه اليد نفسها فى هاتين الوظيفتين، يصدّق بالسلب على محاولة لوسياس هجر دوره بوصفه خطيبًا للقيام بدور الـ/ محارب/.

إننا، هنا، بإزاء عملية تأليفية بما أنها تتيح لنا تأويلها بالقدر نفسه، فى إطار الخريطة السردية الثانية وتأسيسًا على تناظر دلالى سوف نطلق عليه، على عكس التناظر الدلالى الأول، وبشكل عشوائى أيضًا/ سلام/ كما لو كان هو عقاب الخائن الذى سيصدّق على عدم الاتفاق بين الخريطة السردية للـ/ حرب/ والخريطة السردية للـ/ سلام/ التى كان الخطيب موجهًا لها فى الأصل.

من ناحية أخرى، يتدخل اللافظ فى البيت الثالث من جديد ومباشرة فى الخطاب: وفى الحقيقة إن الفعل «توج» المستخدم لتوصيف فعل لوسياس الحربى يحمل وحدة معنى/ تقدير/ ولا ينبع من فعل وصفى، بل من فعل تأويلى من اللافظ الذى يعلمنا خلال هذه الطريقة إيديولوجيته الخاصة (بالمعنى السيميوطيقى الضيق للكلمة).

ولأن التاج يكرس وظيفة ما، ويرمز إليها، فإن السيف المشهَر بجيء «ليتوج» «الحكمة»، وهكذا يعرِّفنا اللافظ بشيئين، أحدهما هو أن اجتماع الوظيفتين الأولى والثانية فى يد واحدة يبدو له حدثًا إيجابيًا يفيد بأنه من الحسن أن يعرف الـ/ حكيم/ التحكم فى السيف. والآخر هو أن سبب وجود الوظيفة الحربية ينبغى أن يقوم على تكريس الوظيفة السحرية والقضائية، أو بعبارة أخرى أن الخريطة السردية الأولى/ حرب/ ينبغى أن تكون وسيلة لضمان الخريطة السردية الثانية/ سلام/ بدلاً من أن تكون وسيلة لهدمها.

وطالما أن مرسِل الخريطة السردية الثانية لا يتفق فى رؤية الأمور مع القاتل الذى ينتمى إلى الخريطة السردية الأولى والذى يظل دوره الفاعلى الدقيق غير محدد بعد، فإن الفعل «توج» يمكن قراءته بشكل موازٍ، هنا كما لو كان جملة تهكمية مضادة: وفى الحقيقة إن ما يتمناه اللافظ أن يكون تتويجًا يؤدى إلى خلع الخطيب خلعًا قاطعًا بما أنه يؤدى إلى موت لوسياس.

ويمدنا اللافظ بتفسير لهذا الرجوع فى البيت الرابع الذى ينبع - مثل فعل «توج» فى البيت الثالث - من مستوى تأويلى: «بعد أن فات الأوان» - كما يقول - على

سحب السيف. وهو تأويل مبهم لأن السؤال المتوقع، هنا، والذى يفرض نفسه، هو معرفة لماذا فات الأوان. ويسمح المقطع الثالث بالإجابة عن هذا السؤال.

١ ـ ٤ المقطع الثالث: أسباب الفشل

١ ـ ٤ ـ ١ إشكالية موقف التلفظ:

ورغم ذلك فقبل أن نلزم أنفسنا بالعثور على إجابة لهذا السؤال، يبقى أن نحل المشكلة التى يطرحها تأسيس شكل من أشكال الحوار فى هذا المقطع الثالث، وهو ما يمكن رصده على المستوى الظاهرى خلال استخدام أسلوب النداء والانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب لاسيما أن مثل هذه التغيرات شائعة للغاية فى قصائد الديوان مستدعية دوماً الآليات اللغوية نفسها.

تشير كلمة «حوار» فى السيميوطيقا إلى انعكاس بنية الاتصال داخل الخطاب الملفوظ، وهو انعكاس يحدث خلال الفصل بين عناصر الموقف التلفظى، أى خلال إدخال فاعلين للتلفظ داخل الخطاب سوف نطلق عليهما كى نميزهما عن لحظة التلفظ المحددة، مخاطبًا ومخاطَبًا(١٢). ويتعلق الأمر هنا بفصل كهذا، بما أنَ أسلوب النداء فى البيت السابع يضع لوسياس موضع المتحدث إليه المفترض على الأقل، وبما أنه يجبرنا على افتراض وجود مخاطِب نتعرفه فى شكل اللافظ هنا تلقائياً. ورغم تلقائية هذا التعرف إلا أنه يبدو لنا من المفيد أن نتساءل عن سبب إمكانه، وما المترتبات الناتجة عنه لاسيما إذا أخذنا فى الاعتبار أن مفهوم «الحوار» لا يحيط بما يحدث فى هذه المنطقة من النص إلا جزئيًا، بما أن هذا «الحوار»، بمجرد تأسيسه، يبقى مونولوجًا لا يتحدث فيه المتحدث إليه لوسياس مطلقًا. وسوف يعترض البعض قائلاً إنه لا يمكنه الحديث بما أنه ميت، وهذا اعتراض فى محله إلا أن هناك أمواتا كثيرين يتحدثون فى (كائنات مملكة الليل) لذلك فالموت لا يبدو لنا معياراً سديداً أو ـ على الأقل ـ كافياً للحكم على فاعل ما بالصمت.

علينا، إذن، أن نبحث عن معايير أخرى لتفسير هذا الانتقال من الحوار البارز والمتخذ شكل المونولوج البسيط بمساعدة التقنيات المعتادة لنرى ما العناصر التى تسمح بهذا التعرف شبه التلقائى على تأليف اللافظ/ المخاطِب، وهو تأليف يظل شائعاً جداً فى كل أنواع النصوص.

بشكل دقيق، وأخذاً فى الاعتبار بعدم ظهور أى فاعل جديد فى البيت السابع، هناك ثلاثة فاعلين ـ معروفين أصلاً ـ قابلين للقيام بدور المخاطب: إنهم القاتل و «الناس» واللافظ، بما أن لوسياس، من ناحيته، يظل معبأ حتى هذه اللحظة للقيام بدور المخاطَب. بيد أنه فى غياب أى عنصر مؤطر يستطيع الإشارة إلى أن الكلام فى البيت السابع مفوض إلى شخص آخر غير اللافظ، ووفقًا للعقد القضائى المؤسس فى البيت الثانى حيث اللافظ يهدف إلى الإيحاء بأنه مراقب المشهد الذى يوصله، فإن الحوار بينه وبين أحد فاعلى التلفظ يمكن تصديقه، ومن هنا فإن التعرف على اللافظ/ المراقب/ المخاطب كل منهم فى الآخر، والذى يتم تلقائيًا، يفرض نفسه بنفسه.

بمجرد إثبات صحة هذا التأويل، يصبح من الملائم أن نواجه المترتبات عليه، لأنه إذا كان اللافظ هو الذى يحتفظ طوال هذا المقطع الثالث بدور المتكلم، فإننا نجد أنفسنا ـ بالتوازى مع آلية فصل العناصر التى تؤسس الحوار ـ أمام وصل ما؛ أى أمام عودة (متخيلة) إلى موقف التلفظ، مما لا يعنى سوى تأكيد محور المخاطب/ المخاطَب وإثبات مقترن به لمحور اللافظ/ المخاطَب. وبعبارة أخرى، فإنه يوجد خلف ضمير المخاطَب فى المقطع الثالث مخاطَبين، كما أن أسلوب النداء فى البيت السابع يتوجه بشكل قاطع إلى الملفوظ إليه: بيد أنه بمنح هذا الأخير اسم لوسياس فإن اللافظ يهبه ـ ومن خلاله يهب الناس بشكل عام ـ ضمنيًا وبسخاء، صفات الخطيب، ويوحى بأن قدر لوسياس هو افتراضيًا قدر جميع الـ/ حكماء/. وينتج عن ذلك أن القاتل يجد نفسه، فى إيديولوجيا اللافظ، خارج مجتمع البشر بطريقة بالغة المصداقية، وهى فرضية سوف يتحقق التحليل، فيما يلى، من صحتها.

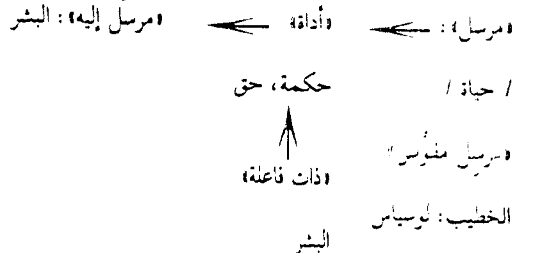
١ ـ ٤ ـ ٢ الـ/ حياة/

ماذا ألمّ، الآن، إذن بالرسالة التى يوجهها اللافظ فى هذا المقطع الثالث إلى لوسياس و ـ كما رأينا ـ إلى البشر عامة؟ إنه يؤكد فى البيتين السابع والثامن أنه فى الستين لن يحسن «تلك المهنة الأخرى». فما إذن «تلك المهنة الأخرى»؟ لا يمكن إلا أن تكون مهنة الحرب بما أنها هى المهنة التى يفشل لوسياس فى ممارستها. ونلحظ، من ناحية أخرى، أن الانتقال من المركب اللفظى الاسمى فى البيت الثامن يذكرنا بذلك الذى حدث فى البيت الثانى: وفى الحقيقة إن اسم الإشارة «تلك» يقابل «هذه»، كما أن الاسم «المهنة» ينبع ـ باستثناء حرف متحرك واحد ـ من الخريطة الاسمية نفسها لـ «خطبة»، أما كلمة «الأخرى» فتعيد على مستوى الخريطة الصوتية السمعية كلمة «الأولى» فى البيت الثانى وتتفق قافيتها معها، وعلى مستوى خريطة صوتيات الحروف الثابتة (ل، خ، ر) فكلمة «الأخيرة» فى العنوان تتفق قافيتها معها أيضًا. ويحيلنا البيت الثامن، إذن، إلى هذه الخطبة الأولى والأخيرة التى حاول الخطيب خلالها سدى أن ينضم إلى الوظيفة الحربية

هكذا يمدنا البيتان السابع والثامن بإجابة عن السؤال الذى طرحه علينا البيت الرابع والذى كنا قد تركناه مفتوحًا: وفى الحقيقة إنه إذا كان اللافظ قد أكد فى البيت الرابع أنه فات الأوان على لوسياس كى يجرب ... ، فإنه بذلك يراه قد شاخ على أن ينجح فى «تلك المهنة الأخرى» التى هى فن الحرب.

لنبحث الآن فيما ينطوى عليه هذا التأكيد ... من ناحية نجد توصيفًا جديدًا هنا للخطيب، وهو أنه قد ... ، ومن ناحية أخرى فإن هذا التوصيف يؤوّله اللافظ كما لو كان من خارج الصفات التى تصنع محاربًا جيدًا، ومن بين تلك الصفات التى تصنع خطيبًا جيدًا. وبكلمات أخرى فإنه يمكن للمرء أن يكون/ حكيمًا/ و/ عجوزًا/ فى آن، لكنه لا يستطيع أن يكون فى وقت واحد/ عجوزًا/ و/ محاربًا/. وفى الحقيقة، إنه لكى يتحكم المرء فى السيف ـ وهو السلاح الذى يجسد الوظيفة الحربية فى قصيدتنا ـ لابد أن يكون موهوبًا قوة جسمانية، وهى الصفة التى ننكرها على الرجل العجوز. وعلى العكس من ذلك، فإن الضعف الجسمانى الذى تنطوى عليه صفة «عجوز» لا يمنع المرء من امتلاك «الحكمة والحق» وتوصيلهما إلى أقرانه، بل إن الأمور تدور كما لو كان المرء لا يمكنه أن يكون/ حكيمًا/ دون أن يكون فى الوقت نفسه/ عجوزًا/.

إذا صحت هذه الفرضية فإنها تلقى بعض الضوء على المشكلات التى استخرجناها فيما يتعلق بالبيت الثالث: ومن هنا، فإن المرسِل السامى الذى أفسحنا له مكانًا فى الخريطة الفاعلية التى تلخص الخريطة السردية الثانية/ سلام/ يثبت كونه الحياة نفسها أو ـ بشكل أكثر دقة ـ الوجود، ويمكن أن نعيد صياغة تلك الخريطة هكذا:



أى أن الحياة أيضًا هى مرسِل لـ «حكمة» خلال (بالطبع) التجارب التى يمر بها المرء وتمكنه من أن يستحوذ على أداة ـ قيمة مرغوبة: من هنا، فالحياة تتيح لنا تأويلها بوصفها سلسلة من التجارب التى يُصنع فيها من المرء/ حكيمًا/ بإيصاله إلى مرحلة الشيخوخة؛ أى أن المرء يكتسب معرفة ما مقابل قوته الجسمانية. ونتفهم من ذلك وجود «عقد» ضمنى بين الذات الفاعلة ومرسِلها ـ كما يحدث فى كل الأحيان ـ وهو «عقد تبادلى» مفروض هنا على الرجل بفعل ظروف وجوده، إنه عقد «يشرع» فقدان «العنفوان» فى مقابل اكتساب الـ «حكمة»؛ ومن ثمّ فليس ... أن يصدّق المرسِل بشكل سالب على محاولة الموضوع للاستحواذ على أداة ـ قيمة (قوته الجسمانية) التى أصبح ـ وفقًا لشروط العقد ـ من المفترض فيه أن يتخلى عنها، ومن

ثمَّ فإن السيف يسقط من يدى لوسياس حتى قبل أن يتمكن من استخدامه.

١ ـ ٤ ـ ٣ الـ/ موت/:

انطلاقًا من هنا، يمكن استنتاج الخريطة الفاعلية التى تشمل الخريطة السردية الأولى/ حرب/: فى إطار أن الوظيفة الحربية قد أثبتت أنها غير متكافئة نهائيًا مع الوظيفة السحرية والقضائية المفترضة ـ من ناحية الخطيب ـ فإنه يصبح على الـ/ محارب/ أن ينطلق من نسق قيم مضاد تمامًا لذلك الذى يطالَب به الـ/ حكيم/: وبما أنه يصنع من القوة الجسمانية ـ التى بدت فى الخريطة السردية الثانية قيمةً مضادةً ـ هدفًا وحيدًا لسعيه، فإنه يقوم هكذا ـ مقارنةً بالخطيب ـ بالأدوار الفاعلية للذات الفاعلة المضادة وللمرسِل المفوَّض المضاد؛ وإذا كان المحارب يتم تعريفه على مدار القصيدة خلال وظيفته الوحيدة التى تقوم على الـ/ قتل/ ـ مع اعتبار أن البيت الرابع عشر الذى يتخذ فيه المحارب شكلاً إنسانيًا تحت مسمى «الجند» لا يحمل فى هذا الصدد أى تحديد إضافى ـ فإن مرسِله السامى لا يمكن إلا أن يكون الـ/ موت/:

«المرسِل المضاد»: موت ← «الأداة المضادة» ← المرسَل إليه المضاد» البشر

القوة الجسمانية

↑

«المرسِل المفوَّض المضاد»: المحارب — «الذات المضادة»: البشر

بيد أنه ـ كما رأينا ـ لا يمكن اعتبار الـ/ حكمة/ ولا الـ/ قوة الجسمانية/ بمثابة سعى خالص، حيث إنه من المفترض فى كل منهما توصيف الخطيب والمحارب كل على حدة، كى يمكن تأمين حُكم البشر: وفى الحقيقة، إن خطر المواجهة الذى يقابل بين ممثلى الوظيفتين ليس إلا سلطة على الممارسة التى تجعل لكل من الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/ رؤى متباينة وفقًا لتوصيفاتهما المتضادة؛ فإذا كان الأمر يتعلق بالنسبة إلى الأول بتحويل الأفراد المشكلين للمجتمع الإنسانى إلى أفراد ««حكماء وحقانيين»، وبتأمين/ سلام/ هذا المجتمع بهذه الطريقة، فإن الثانى يهدف إلى تحويل البشر إلى/ محاربين/ مقترحًا عليهم «القوة الجسمانية» بوصفها القيمة الوحيدة المفترض الوصول إليها، ومحولاً ـ بالطريقة نفسها ـ حكم المجتمع الإنسانى إلى حالة حرب دائمة.

فى هذه المواجهة التى تقابل بين كل من المفوضين للـ/ حياة/ والـ/ موت/، ينتصر الـ/ محارب/ على الـ/ حكيم/ حيث يجد هذا الأخير نفسه ـ للأسباب التى عرضناها فيما سبق ـ غير قادر على الدفاع بالقوة عن القيم السلمية التى عليه أن يؤمِّن نصرها.

ويثبت أن الخريطة السرية الأولى/ حرب/ والثانية/ سلام/ بوصفهما خريطتين سرديتين مساعدتين تقوم وظيفتهما الشاملة على توصيف الذات الفاعلة والذات الفاعلة المضادة كل على حدة تأسيسًا على الخريطة السردية الأساسية، ألا وهى الاستيلاء على السلطة وممارستها. ومن هنا، تصبح هاتان الخريطتان الفاعليتان ضروريتين للإحاطة بهذه الخريطة السردية من حيث إننا نواجهها خلال مظهريها: الاستيلاء على السلطة وممارستها، مع الأخذ فى الاعتبار بنيتهما الجدلية

ـ ١ ـ

«المرسِل»: حياة ← «أداة» } سلطة ← «المرسَل إليه»: الحكيم

«المرسِل المضاد»: موت ← «أداة مضادة» — «المرسَل إليه المضاد»: المحارب

«الذات الفاعلة»: الحكيم

«الموضوع المضاد»: المحارب

ـ ٢ ـ

«المرسِل المفوض»: الحكيم ← «الأداة»: سلام ← المرسَل إليه: البشر

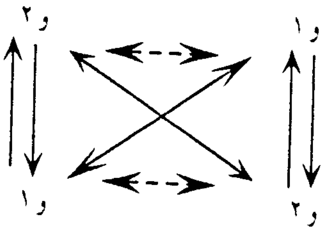
«المرسِل المفوض المضاد»: المحارب — «الأداة المضادة»: حرب

↑

«الذات الفاعلة»: البشر

١ ـ ٤ ـ ٥ المباحث الكامنة

بالوصـول إلى هذه النقطة من التـحليل، نسـتطيع أن نحاول الإحاطة بالمباحث الكامنة التى تنظم النص فى مستواه العـمـيق، من خـلال اقـتـراح فـرضـيـة فى شكل مـربع سيـمـيـوطيـقى من شأنه أن يجسـد العـالم الدلالى الفـردى. ولنتذكـر، فى هذه المناسبة، أن المربع السيـمـيوطيـقى ليس شكلاً هندسيًا أنيـقًا يسمح بالإيحاء بنظام ما بين عناصر متفرقة ومختارة عشوائيًا، وإنما من المفترض فيه أن يحيط بتواصل عناصر النص فى مجمله ـ أى بمجموعة (كائنات مملكة الليل) وليس فحسب بالقصيدة التى نحللها ـ كما يُفتَرض فى الكلمات الأربع التى تكونه أن تحتفظ فيما بينها بعلاقات محددة بدقة شديدة:



«و» تعنى وحدة لغوية

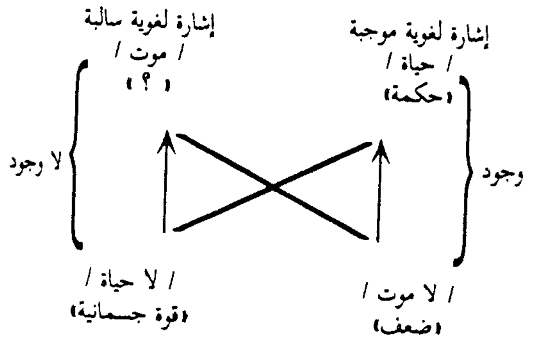
وتعنى العلامة ⟷ :علاقة تعارض.

وتعنى العلامة ⟷ :علاقة تناقض.

وتعنى العلامة ↑ : علاقة تضمين منطقى.

وتعنى العلامة ↓ : علاقة افتراض منطقى مسبق.

١ ـ ٤ ـ ٥ ـ ١ العالم الدلالى الفردى:



ملحوظات: تمثل الكلمات بين الخطوط المائلة قيمًا مبحثية، أما الكلمات بين علامات تنصيص فتمثل أدوارًا ذات أغراض شعرية تتخذ تلك القيم المبحثية شكلها خلالها فى نصنا. من ناحيـة أخـرى، سـوف نلحظ أن الـ/ حكيم/، وكذلك الـ/ محارب/ هما شكلان تأليفيان يلخصان دورين لهما غرض شعرى فى آن، أحدهما (الحكمة + الضعف)، والآخر (القـوة الجسـمـانية + ؟)؛ ولنضف فى النهـاية أن كلمة/ موت/ لم تستثمر بعد فى نصنا، وسوف يصبح من الملائم فى اللحظة المناسبة أن نرى إلى أى دور ذى غـرض شعرى تنتمى.

١ ـ ٤ ـ ٦ المحارب ضد الحكيم: «حقيقة» عبر تاريخية:

يعتـبـر اللافظ أن عـدم قـدرة الـ/ حكيـم/ ـ بسـبب ضعفه ـ على الحفاظ على السلطة فى مواجهة الـ/ محارب/ حقيقة واردة فى كل زمان ومكان، بما أنه يؤكد فى البيتين التاليين أنه، حتى ولو صار «اشتراكيًا» أو «مسيحيًا»، فإن الخطيب الذى فى عـمـر لوسيـاس لن يتـمكن من الخروج منتصرًا إثر مواجهة ممثل الإيديولوچيا الحربية. وفى الحقيقة، إن مثل هذا التأكيد لا يمكن تقبله فى هذا السياق إلا بشرط الاعتـراف بأن اسم العلم/ لوسياس/ لا يشير إلى شخصية تاريخية وإنما هو اسم يعطيه اللافظ إلى الـ/ حكماء/ عامة. وما يتبقى بعد ذلك هو ما كانت تدعونا إليه آليات الفصل/ الوصل التى استنتجناها فى بداية المقطع الثالث.

ليس هنا بالطبع مـجـال عـرض، المضـامين الغنيـة والمتنوعة التى تبثها إلينا وحدة المعنى «اشتراكى» ولا مجال لتحليلها. لذلك فلن نحـتـفظ منهـا، فقط إلا بما يـبدو لنا سديدًا فى قصيدتنا، وبما يبرر ظهور هذه الصفة فى هذه المنطقة من النص. وتشـتـمل صفة «اشـتـراكى» من حيث المفهوم الاجتماعى ـ السياسى ـ من بين ما تشتمل عليه ـ على فكرة التـوزيع المتسـاوى للثـروات، وعلى فكرة السـلام العـالمى، كـمـا تتـقـابل مع الأشكال الأخرى للتنظيم الاجتماعى والاقتصادى، على اعتبار أن الاشتراكية سيادة للمعرفة والحرية على القوة والإرغام. ليس من المدهش، إذن، أن تلحق هذه الصفة ـ وإن كان ذلك وفقًا للنمط الافتراضى المطروح ـ بالـ/ حكيم/.

ونجد مرة أخرى الأفكار نفسها التى تم التعبير عنها من قبل، لكن فى شكل آخر فى البيت العاشر؛ فالاقتسام المفترض للخبز والخمر مع عبيد أثينا يسترجع فكرة توزيع الثروات، بما أن الخبز والخمر هما ـ بشكل واضح ـ مجاز مرسل هنا عن/ سبب الحياة/ أى عن الغذاء. ويسترجع البيت نفسه أيضًا، وخلال رؤية اشتراكية، فكرة إلغاء الطبقات ـ أو على الأقل إلغاء المجتمع العبودى ـ وما يترتب عليها من سلام اجتماعى. إنه يشير فى النهاية فكرة مجتمع البشر الأحرار الذى يكرس نفسه للنشاط السلمى بما أنه يصف أعضاءه أثناء اقتسامهم وجبتهم.

والوجبة هنا ليست أية وجبة، فالـ «خبز» والـ «خمر» يشيران مجازيًا إلى الثروات المتاحة، لكنهما يشكلان أيضًا استعارة مسيحية تحيلنا إلى العقيدة المسيحية التى أرساها المسيح أثناء عشائه الأخير مع الناس واعداً إياهم بغفران خطاياهم وبالحياة الأبدية مقابل اعترافهم بتضحيته(١٣). يكوّن الاشتراكى والمسيح والخطيب، إذن، نموذجًا معرفيًا واحداً وينبعون كلهم من المؤشر اللغوى (المقترن بزمان ومكان تلفظه) إلى الـ/ حياة/ مجتمعين على مستويات متنوعة مع الـ/ حكمة/ والـ/ سلام/ والـ/ حياة/.

لكن الأمر يشمل أكثر من ذلك: فنحن نعرف أن التعاون بين ممثلى الوظائف الثلاثة (القضائية والسحرية، الحربية، الثروة) كان يعد ضروريًا فى الأساطير والملاحم الهندية ـ الأوروبية، من أجل تأمين الشغل المتجانس للمجتمع الإنسانى. ولقد اندهشنا للغاية عندما عثرنا ـ فى سياق مختلف تمامًا ـ على وظيفتين من الوظائف الثلاث التى يحددها دوميزيل فى تحليله الميثولوجيا الهندية ـ الأوروبية، وكان ينقصنا الوظيفة الثالثة. ونعتقد أن هذه الوظيفة الثالثة ـ بطريقة ينبغى أن نعترف بأنها مبهمة ومبتورة ـ تظهر فى البيت العاشر فى شكلى الخبز والخمر ـ وهما من الأغذية بالطبع لكنهما محملان بالرمز المسيحى فى الوقت نفسه، وهما كذلك من الأغذية الخاصة بالفقراء لأنهما يسمحان بالتغذية بالكاد. بيد أن حجازى شاعر ينتمى إلى هذا العالم الثالث الفقير أو ـ بشكل أكثر تحديداً ـ الذى تم إفقاره، مما يفسر هذا التجسيد المتناهى للثروة

الاجتماعية. ورغم ذلك، فليس من الممكن أن نقرر من سيكون من نصيبه تلك الوظيفة الثالثة بناءاً على هذا البيت وحده. لأن الخطيب لا يفعل سوى أن يقتسم هذه الثروات مع العبيد، ولا يوجد ما يشير إلى أنه فى الوقت نفسه مكلف بتوفيرها.

وهناك كلمة أخيرة فيما يتعلق بهذا البيت العاشر: فاسم المكان «أثينا» يستحق بلا شك أن نأخذه فى الاعتبار أيضًا. ومع ذلك فنحن نفضل إرجاء تحليله(١٤) بما أنه يطرح ـ هو أيضًا ـ مشكلة المرجعية ولا يمكن الإفصاح عنه بطريقة مقبولة إلا فى إطارها. ونلحظ رغم ذلك منذ هذه اللحظة أنه يمكننا التنبؤ بتجانس بين هذا الفضاء والـ/ حكيم/ بما أن أثينا هى ـ إلى جانب لوسياس ـ اسم العلم الوحيد الماثل فى هذه القصيدة، وبما أن مجمل أسماء الأماكن التى تحويها تحيل دون استثناء إلى الوظيفة التى يدعى المرء كى يمارسها، كما رأينا فيما سبق فيما يتعلق بسجادة البهو، وكما سوف نرى فيما يلى فيما يتعلق بالقصر فى البيت التالى.

١ ـ ٤ ـ ٧ الندم:

تسترجع جملة الاستفهام التى تختتم المقطع الثالث فكرة سبق أن قابلناها فى البيت الثالث: وفى الحقيقة، إننا استنتجنا خلال تحليل فعل «توج» فى هذا السياق أن اجتماع الوظيفتين يسمح وحده فى نظر اللافظ بتأمين الحكم السلمى للـ/ حكيم/. ويعود اللافظ إلى هذه الأمنية فى البيتين الحادى عشر والثانى عشر موجهًا إلى المخاطب المتخيَّل لوسياس، وكذلك إلى الملفوظ إليه، سؤالاً يترجمة بن شيخ كالآتى:

أكنتَ قد استوليت على القصر بالأسلحة

حتى تدافع عنه بالأسلحة(١٥)

ورغم دقة هذا المعنى إلا أنه من المثير معرفة كيف يمكنه ـ أى ذلك التعبير عن الندم و/ أو العتاب ـ الظهور فى جملة استفهامية بسيطة تبدأ بـ «هل»(١٦). ويبدو، فى الحقيقة، أن كل شىء يعتمد على السياق الذى توضع فيه جملة الاستفهام، وأن المسألة ليست ظاهرة خاصة باللغة

العربية كما يستنتج ووريل Worel[١٧] معطيًا أمثلة إنجليزية وألمانية.

ولنأخذ مثالاً بسيطًا: امرأة تطلب من زوجها أن يحضر معه خبزًا عند عودته ليلاً إلى البيت. ثم تراه عائدًا دون الخبز فتسأله: «هل أحضرت الخبز؟» لا يتعلق الأمر هنا مطلقًا بسؤال بسيط عن معلومة بل يتعلق بعتاب ضمنى يهدف إلى لفت نظر الزوج إلى أنه لم يحضر الخبز أولاً، وإلى أنه لم يلبِّ التوصيات المفصح عنها، وبالتالى فزوجته تندم على طلبها بل وتحقد عليه.

ويبدو من الممكن الإحاطة بهذه الظاهرة خلال اللجوء إلى المربع السيميوطيقى الخاص بأنماط اكتساب المصداقية (والتى تحتفظ كلماتها الأربع فيما بينها بالعلاقات نفسها المشار إليها أعلى (١ ـ ٤ ـ ٤).

صحيح

سرى { الباطن (= ك) — الظاهر (ظـ) } كاذب

{ غير الظاهر (= ظَ) — غير الكامن (كَ) }

مزيف

فى الحقيقة، إنه عقب عملية حل الشفرة، فإن الزوجة تعرف جيدًا أن السؤال الذى صاغته ليس له هدف إلا التغطية على العتاب الذى لا تود صياغته (لأسباب تعتمد على عوامل متنوعة)، وهكذا:

[كَ ظَ] (سؤال) ⇐ كَ ظ (سؤال) و [ك ظ] (عتاب) ⇐ ك ظَ (عتاب)

(تعنى العلامة ⇐ : تحويل)

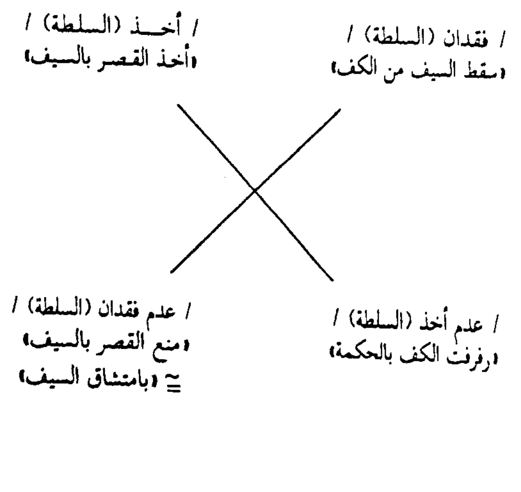
ومن جانبه، فإن الزوج، بعد عملية حل شفرة السؤال، يفهم جيدًا أن الأمر يتعلق بعتاب خلال العمليات التالية:

[ك ظ] (سؤال) ⇐ [كَ ظ] (سؤال) و [ك ظ] (عتاب) ⇐ [ك ظ] (عتاب).

ويستطيع الزوج أن يجرى هذه العمليات لأنه يقتسم مع زوجته معرفة عن السياق. إنه يستنتج أنه لم يحضر معه الخبز ويتذكر طلبها له بإحضاره، ذلك الطلب الذى لم يستجب إليه.

فى حالة البيتين الحادى عشر والثانى عشر نجد العمليات نفسها: اللافظ يطرح سؤالاً بريئًا، على الأقل ظاهريًا، أى معطيًا الإيحاء بطلب بسيط لمعلومة. لكن مجموع فعَّالى التلفظ المشاركين (اللافظ ـ المخاطِب، والملفوظ إليه ـ المخاطَب) يعرفون جيدًا أن هذا الاستيلاء على السلطة وهذا الدفاع عنها بالسيف لا يمكن تحقيقهما بسبب التوصيفات نفسها الخاصة بالـ/ حكيم/، كما يعرفون أنهما مرغوبان فى نظر اللافظ، وأن عدم تحقيقهما، بالتالى، يوقع هذا الأخير فى الندم[١٨]، بل ـ وبلا شك ـ فى إحساس ما بالحقد على الـ/ حكيم/.

ومن الواضح على المستوى الظاهرى أن هذا السؤال يحيل فعليًا إلى الموقف الموصوف فى الأبيات الثالث والخامس والسادس؛ لأن كلمة «بالسيف» المتكررة فى نهايتى البيتين الحادى عشر والثانى عشر تذكرنا من ناحية بكلمة «بالحكمة» التى ترد فى نهاية البيت السادس، ومن ناحية أخرى تذكرنا بالمركب اللغوى «بامتشاق السيف» فى البيت الثالث، ومن الملحوظ أن هذه المُركَّبات اللغوية الأربعة هى وحدها التى يظهر فيها حرف الجر «بـ» فى قصيدتنا. ويمكن تنظيمها:



ومن الملائم أن نلفت النظر فى النهاية إلى أن فضاء المواجهة قد تغير اسمه، وأن ((سجادة البهو)) قد تحولت ((قصراً)). بيد أن هذه اللفظة لا تشير إلى القصر، بقدر ما تشير إلى القلعة الحصينة. وبعبارة أخرى، فإنها تشير إلى فضاء ينتمى إلى الوظيفة الثانية أكثر منه إلى الوظيفة الأولى، إنه فضاء يتطلب إذن حمايته والدفاع عنه بالسيف وليس بالخُطَب، سلاح الـ/ حكيم/ الوحيد.

١ ـ ٤ ـ ٨ الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع فى مقابل الخريطة السردية المستندة إلى قوانين اليوتوبيا

بالوصول إلى نهاية تحليل هذا المقطع الثالث، سوف نتوقف برهة للتساؤل حول أفعال اللافظ؛ ذلك الذى وضع نفسه فى النص موضع المراقِب، وبدأ بنقل المشهد الذى يعتبر نفسه شاهداً عليه خلال تعبيرات وصفية خالصة (البيتان الأول والثانى)، لكنه لا يفتأ يضم إلى هذا الوصف تعليقاً.

ويعتبر هذا التعليق مزدوجاً، فمن ناحية أنه واقعة تأويلية فهو يهدف إلى إلقاء الضوء على أن سلوكيات كل من لوسياس والـ/ محارب/ يمكن التنبؤ بها، وعلى أن الأحداث ـ بالتالى ـ تدور وفقًا لخريطة سردية مستندة إلى قوانين الواقع. أما من ناحية أنه واقعة إقناعية، فهو يسعى إلى إقناع القارئ بأن هذا التأويل «صحيح»؛ أى أنه متفق مع معرفة يتقاسمها مجموع فعّالى التلفظ. ولننظر إلى الأمر عن كثب. فى بداية المقطع الثالث المُكرّس كاملاً لوصف الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع، تهدف آليات الفصل/ الوصل إلى خلق نوع من المشاركة بين اللافظ والملفوظ إليه («تعرفون مثلى أنه فى الستين...»)، كما تحوّل هكذا تعليق اللافظ ـ الشخصى ظاهريا ـ إلى «حقيقة» يفترض أن الجميع يعترف بها. ومن ناحية أخرى، فإن هذه «الحقيقة» ـ الفشل الحتمى للـ/ حكيم/ ـ يتم تقديمها كما لو كانت حكمًا ضرورياً يصوغه اللافظ ـ فيما يتبقى ـ بمساعدة تعبيرات توحى بنمط الأحكام القضائية.

بيد أن الاقتناع بأن الخريطة السردية المتحققة التى لا تفعل سوى إظهار خريطة سردية مستندة إلى قوانين الواقع، ومحاولة الإقناع بذلك، يعتبران بلا شك طمأنة ذاتية (وطمأنة للآخرين) على قيمة المعرفة المشتركة التى تفترضها هذه الخريطة السردية، لكنهما فى الوقت نفسه ينكران على الخرائط السردية الفردية الأخرى أية قيمة من حيث إنها مساع قابلة لتعديل هذه المعرفة، وبالتالى لتغيير أى أمر كان، أثناء المسار المتكرر أبداً للأشياء.

لكن اللافظ لا يتوقف عند هذا الحد، لأنه يبرز فى موضعين (فى البيت الثالث والبيتين الحادى عشر والثانى عشر) إحساس الندم الذى يشعر به حيال مسار لوسياس فى أحداث الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع، كما يوحى بأن الحل الوحيد لتغيير النهاية التراجيدية لمثل هذا الحدث، يقوم، بالنسبة إلى الـ/ حكيم/، على الاستحواذ على الوظيفة الحربية (فى الأبيات نفسها)، ومن هنا فهو يسعى إلى الاقناع بأن قدر لوسياس يصلح درساً يمكن الإفادة منه؛ بيد أن فكرة الدرس تنطوى على اكتساب معرفة جديدة تسمح ـ خلال تحويل المعرفة المكتسبة مسبقًا ـ بتحقيق خرائط سردية فردية جديدة أيضًا. وبعبارة أخرى، فإن اللافظ ينكر الخريطة السردية للفشل بوصفه/ باطنًا/ ويؤكد فى موازاة ذلك الخريطة السردية للنصر بوصفه/ ينبغى أن يكون/ منطوياً على اكتساب مسبق من الـ/ حكيم/ للأهلية الحربية(١٩).

بيد أننا نرى سريعًا المقصود بذلك كله، فبما أن المحارب موصوف باعتباره الضد المباشر للـ/ حكيم/ فإن الخريطة السردية التى يحلم بها اللافظ تفترض حذف علاقة التعارض بينهما، بل تفترض إلغاءً يوتوبياً للحد الفاصل بين الـ/ حياة/ والـ/ موت/. ولا شك أنه لهذا السبب لا يتجاوز النقد الضمنى الذى يصوغه اللافظ بخصوص الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع التى تحافظ ـ من ناحيتها ـ على التقابل بين الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/ لا يتجاوز مرحلة الندم. ذلك أن الندم شعور مؤلم ينتج عن اقتران/ إرادة أن يكون (أو أن يفعل)/ بـ/ عدم قدرة أن يكون (أو أن يفعل)/ أى أنه معاينة للعجز الذى يعلن انتصار الـ/ حكيم/ بوصفه يوتوبيا.

ومع ذلك، فإن ذلك يؤكد قيمة هذه اليوتوبيا بوصفها وحدها القادرة على تأسيس فعل ذى قيمة يسعى اللافظ إلى إقناعنا به فى الجزء الأخير من قصيدته خلال اللجوء إلى ما يجوز تسميته بالتحريض.

١ ـ ٥ واقعة اللافظ الإقناعية

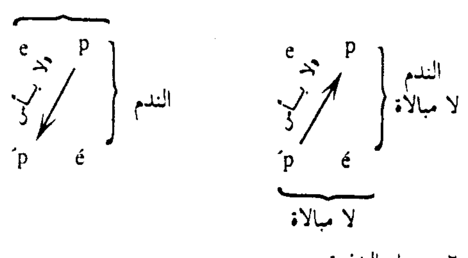
١ ـ ٥ ـ ١

رغم اختفاء علامات التخاطب فى المقطع الرابع، فما من شئ فى الحد بين هذا المقطع وذلك الذى يسبقه يشير إلى أن الحوار الزائف سوف ينتهى فى البيت الثانى عشر. علينا، إذن، أن نعتبر نهاية القصيدة كلها جزءاً من هذا الحوار الزائف ورسالة موجهة إلى المخاطَبين السابقين أنفسهم: لوسياس فى الظاهر، والملفوظ إليه فى الحقيقة.

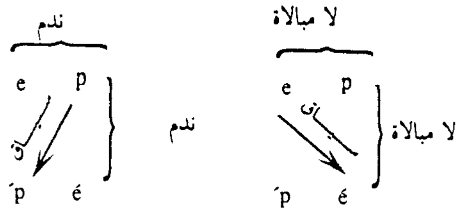
من ناحية أخرى، فإن «إذن» فى البيت الثالث عشر تشير إلى أن الأبيات الثلاثة الأخيرة تعلن النتيجة التى يصل إليها اللافظ فى نهاية تأمله حول حالة لوسياس. بيد أن هذه النتيجة تؤكد بغير تحفظ أن «قتل الجند خطيبًا تحت سقف البرلمان» ليس أمرًا فادحًا. وهى نتيجة مدهشة للغاية.

لكن مع أخذ السياق فى الاعتبار، وبالتحديد إحساس الندم الذى تم التعبير عنه فى البيتين السابقين اللذين سعى اللافظ إلى أن يشاركه الملفوظ إليه فيهما، فإنه يصبح واضحًا على الفور أن «لا بأس» فى البيت الثالث عشر لا ينبغى فهمها حرفيًا، وإنما ينبغى قراءتها باعتبارها جملة مضادة وساخرة تخفى وراء اللامبالاة المعلنة ذلك الندم نفسه؛ أى أنها تعنى «ياللأسف» بدلاً من «ليس ذلك مؤسفًا». ويمكننا الإحاطة بعمل مثل هذه الجملة المضادة خلال اللجوء من جديد إلى أنماط تحقيق الصدق.

١ ـ تكوين الشفرة

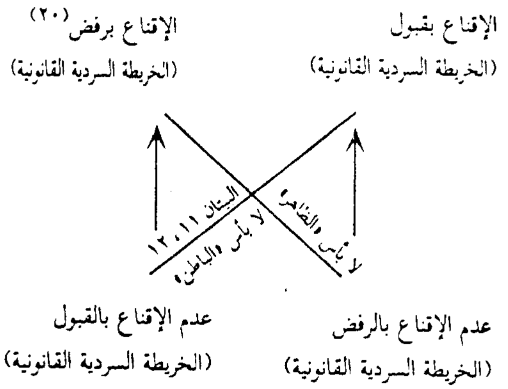


٢ ـ حل الشفرة



ومع ذلك يظل التحريض الذى ذكرناه كامنًا تحديدًا فى هذه الصياغة اللغوية المضادة للنتيجة الصادمة لأكثر من سبب؛ منها طيش الكلام والتعبير الشائع المُختار اللذان لا يتفقان مع الجدية التى تم التعامل بها مع حالة لوسياس حتى هذه اللحظة. ومن الناحية الظاهرية على الأقل، فإن هذه النتيجة مضادة على طول الخط لتلك التى كان ينبغى توقعها. علينا إذن أن نستنتج ـ بدورنا ـ أن اللافظ لم يختر عبثًا التعبير بهذه الطريقة، وأن هذه الجملة المضادة تهدف إلى إحداث أثر محدد.

فى الحقيقة، إنه إذا وضعنا البيت الثالث عشر فى سياق علاقته بالبيتين الحادى عشر والثانى عشر اللذين يهدفان إلى إقناع الملفوظ إليه برفض الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع/ فشل الحكيم/ لوجدنا أن هذا البيت ـ على الأقل على المستوى الظاهرى ـ يهدف إلى عكس ذلك تمامًا:



أما هاتان الواقعتان الإقناعيتان ـ حيث الأولى تضيف إلى الملفوظ إليه/ إرادة ـ [تغيير الأمور]/ وتوحى الثانية بإقناعه بأنه من المقبول فى النهاية/ ألا يريد [تغيير الأمور]/ ـ فتثيران لدى الملفوظ إليه سلوكًا رافضًا حيال الخيار الثانى. ويساعده هذا الرفض ليس فحسب على حل شفرة الجملة المضادة وإنما يقوده أيضًا إلى التضامن تمامًا مع ندم اللافظ تجاه مسار للخريطة السردية للوسياس المستندة إلى قوانين الواقع، بل يؤكد الخريطة السردية اليوتوبية بوصفها الوحيدة المتاحة[٢١].

هكذا يصبح لصياغة الجملة المضادة هدف تأمين تضامن الملفوظ إليه كاملاً مع الخريطة السردية لـ/ انتصار الحكيم/

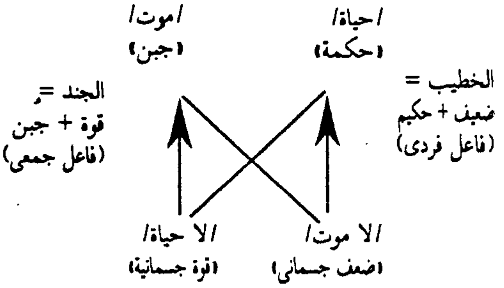
وكذلك تأمين رفضه الموازى للخريطة السردية لـ/ فشل الحكيم/.

وربما يكون من المثير الدخول تفصيلاً فى عملية «التحريض» هذه، وتحديداً عند إلقاء الضوء على الآليات التى ينبع منها سلوك «المحرِّض». ومع هذا، فلن نتطرق إلى ذلك بسبب المساحة المحددة لتحليل هذه القصيدة.

١ ـ ٥ ـ ٢ الذات المضادة

فى البيت قبل الأخير فقط يظهر القاتل فى القصيدة فى شكل الوحدة الصرفية الدنيا المنتمية إلى سلالته اللغوية «الجند». وقد قلنا فيما سبق[٢٢] إن هذا البيت لا يأتى بأية معلومة إضافية تتعلق بوظيفة الـ/ محارب/، مكتفياً بتأكيد ـ كما استنتجنا منذ البيت الأول ـ أن هذه الأخيرة تقوم على الـ/ قتل/، أى/ فعل ـ موت/. ونلحظ فى هذا الصدد أن مادة (ق ت ل) لا تظهر فى القصيدة إلا فى موضعين، أحدهما فى البيت الأول للإشارة إلى الضحية («قتيلاً»)، والآخر فى البيت الرابع عشر للإشارة إلى فعل القتل («يقتل») مختزلاً كذلك العلاقة بين الذات الفاعلة/ الذات الفاعلة المضادة إلى محض علاقة تقابل.

ويستحق مسمى «الجند» تحليلاً لكننا سوف نؤجله لأنه سوف يرد فيما بعد فى قصائد أخرى مشكلاً موضوعاً لوصف أكثر تفصيلاً. ومع ذلك، فهناك ملحوظة ضرورية فى هذا الصدد، فوضع فاعل فردى (الخطيب) فى مقابل فاعل جمعى (الجند) يعنى أن اللافظ ينكر على الـ/ محارب/ الصفة الإيجابية الوحيدة التى كان يمكن إلحاقها به، ألا وهى «الشجاعة»، مما يلقى الضوء مرة أخرى على البيت الثالث عشر الذى يمكن قراءته من جديد هكذا: ففى الحقيقة أن «لا بأس» تعنى ـ من بين ما تعنى ـ «شجاعة»، ويتيح البيت الثالث عشر تأويله بشكل لا يلغى التأويل الأول؛ فبما أن الـ/ حكيم/ عاجز عن الدفاع عن سلطته بالسلاح فما الشجاعة الممكنة فى قتله، ولاسيما إذا كان هناك أكثر من قاتل. وبإنكار صفة «الشجاعة» عن الجند فإن اللافظ يمنحهم ضمنيًا الصفة المضادة «الجبن»، وبالتالى يسمح بتأويل الفعل الحربى الذى حاوله الـ/ حكيم/ سدى فى البيت الثالث، بوصفه فعلاً شجاعًا[٢٣]. ويسمح لنا ذلك باستكمال الخريطة التى تحيط بالعالم الدلالى الفردى والتى كان ينقصها الدور الشعرى الذى يتولى فى قصيدتنا مهمةَ تجسيد القيمة المبحثية/ موت/.



١ ـ ٥ ـ ٣ البُعد عبر التاريخى للخريطة السردية المؤكدة المستندة إلى قوانين الواقع:

يليق فى النهاية الإشارة إلى أن الضحية إذا كانت مجسدة إلى درجة أنها تحمل اسم شخصية تاريخية فى البداية، فإنها فى البيت الرابع عشر تجد نفسها مشاراً إليها تحت

التسمية التأليفية للخطيب؛ وبما أن هذه التسمية نكرة فإنها تحيل إلى أى خطيب ممكن (ضعيف + حكيم) مؤكدة هكذا أن حالة لوسياسس ليست إلا حالة تؤكد قدر الـ/ حكماء/ عامة. وللتأكيد علي ذلك فإن «خطيبًا» فى البيت الرابع عشر تتفق مع قافيتى «اشتراكيًا» (البيت التاسع) و«قتيلاً» (البيت الأول).

١ ـ ٥ ـ ٤ فضاء المواجهة

يبقى أن نضيف أن فضاء المواجهة الذى يتغير اسمه مرة أخرى فى البيت الخامس عشر ـ والذى يدعونا أن نطابقه مع نظيره فى البيت الأول ـ يتكون مركبه اللغوى هنا وهناك من «حرف جر» و«اسم» و«مضاف إليه»، كما يوجد سجع بين حرفَى السين فى الاسمين وحرفى الباء فى المضافين إليهما، بينما حرفا الجر متقابلان: «على» × «تحت».

البهو / البرلمان ≅ سجادة / سقف ≅ على / تحت ≅ البيت الأول / البيت الأخير

ولا يطرح التناظر بين الكلمتين الأخيرتين أية مشكلة؛ فالبرلمان الذى هو مكان يتحدث فيه الناس، يحيل ـ فى مواجهة القصر ـ إلى سلاح الـ/ حكيم/ الوحيد، ألا وهو الكلام فى شكل خطبة. كما أن البرلمان مكان تسن فيه القوانين التى ينبغى أن تسود العلاقات بين المواطنين، وأحياناً بين البشر وما هو مقدس. من هنا، فإن البرلمان ـ مثله مثل البهو ـ هو تجسيد مكانى للوظيفة الأولى. وينطبق الأمر أيضاً على «السقف». بيد أن مثل هذا التأويل لا يصبح ممكناً إلا بشرط الاعتراف بأن السقف ـ من حيث إنه يحمى ـ يحدد ـ مثله مثل السجادة ـ فضاءاً ينبغى احترامه. ومع ذلك، فلسنا واثقين من أن هذا التأويل لا يرتكز على رؤية مركزية أوروبية للوحدة اللغوية الصغرى «سقف»، مما يجعل هذا التأويل مشكوكاً فيه من حيث إنه لا يؤكده تحليل السياقات الأخرى الممكنة لوحدة المعنى «سقف»(٢٤).

أما حرفا الجر فيرسمان فى السياق الذى يوجدان فيه محوراً أفقيًا يقع فى أسفل(البيت الأول) من ناحية، ومن ناحية أخرى محوراً رأسيًا يلفظ قطبه الأعلى الوحيد فى البيت الخامس عشر. ويرسم المحور الأول (سفلى + أفقى) الفضاء الذى يسجى فيه الميت حامل القيم الحيوية، بينما يمثل المحور الثانى (علوى + رأسى) المواجهة التى تضم الخصمين واقفين. وهكذا يجد موت الـ/ حكيم/ نفسه مجسداً بلاغيًا مكانيًا بوصفه سقوطاً. لكن فى موازاة ذلك، فإن انتهاء القصيدة بهذه الرؤية الرأسية للفضاء الخاص بالـ/ حكيم/ إنما يعنى أن استيلاء الـ/ محارب/ على هذا الفضاء لا يقتضى إلغاء القيم الحيوية للـ/ حكمة/ والـ/ سلام/ اللذين كان يمتلكهما.

١ ـ ٦ المرجعية

١ ـ ٦ ـ ١ المرجع

١ ـ ٦ ـ ١ ـ ١ لوسياس

بالوصول إلى نهاية تحليل قصيدتنا، يحين أن نتساءل عن العلامة التى تحيلنا ـ منذ الكلمة الثانية فى العنوان ـ إلى لوسياس الشخصية التاريخية فيما يتعلق بلوسياس القصيدة. وتعد هذه الإشارة التوضيحية مثيرة للاهتمام لأنها لا تحتوى ـ على المستوى المعلوماتى الخالص ـ أى عنصر جديد، ومن ثم فهى تبدو ـ من وجهة النظر هذه ـ كما لو كانت تكراراً مؤكداً للمعنى الشامل للقصيدة. وفى الحقيقة، إننا لم نكن فى حاجة إلى إشارة توضيحية تحدد لنا أن لوسياس كان خطيباً وسياسياً إغريقياً بما أن ذلك تحققه قراءة القصيدة فى حد ذاتها.

وعلى الرغم من ذلك، فإن مجرد توصيل اللافظ هذه المعرفة قبل حتى أن تسنح الفرصة بقراءة القصيدة، هو شئ له أهميته بما أنه يبدو معبراً عن إرادة مبيتة لتوجيه قراءة القصيدة وللإيحاء إلى القارئ بالتعامل معها باعتبارها سيرة حياة لوسياس الشخصية التاريخية، وإن لم تكن كذلك فى التحليل النهائى. بيد أن إشارة اللافظ ليست عبثاً، لاسيما أنه ـ فى مستوى ما ـ يمكن تشبيه القصيدة بالخطاب التاريخى الذى يحكى حياة هذا الخطيب الإغريقى.

ولنفحص الأمر تفصيلاً (٢٥). بعد هزيمة الإغريق فى معركة أيجوس بوتاموس (عام ٤٠٤ قبل الميلاد) التى وضعت نهاية لحرب بيلوبوناز، فرض الإسبرطيون على أثينا هيئة من ثلاثين مستشاراً اشتهر حكمهم باسم «طغيان الثلاثين». وهكذا كان على الديمقراطيين البارزين ـ مثل لوسياس (٣٨٠ ق.م ـ ٤٤٠ ق.م) ـ أن يبحثوا عن خلاصهم فى المنفى وإلا تم إعدامهم مثل أخى لوسياس، بوليمارك. وبعد ثمانية شهور من الإرهاب تم قلب حكم الثلاثين بثورة ديمقراطية أسهم فيها لوسياس بدور فعال. وبمجرد أن أقيم الحكم الديمقراطى اتهم لوسياس واحداً من الثلاثين ـ إيراتوسثينيس ـ بقتل أخيه وجعله يمثل أمام المحاكم. وقد وصلتنا خطبة الدفاع الشهيرة التى ألقاها فى هذه المناسبة، تحت عنوان «ضد إيراتوسثينيس»، وهى تحتوى وصفًا شهيراً للإرهاب الذى كان يمارسه الطغاة الثلاثون فى أثينا.

ونرى على الفور الاختلافات بين قدر لوسياس الشعرى وقدر لوسياس التاريخى، فبينما هذا الأخير يسهم فى قلب حكم الثلاثين، وينجح فى الثأر لمقتل أخيه، نجد لوسياس القصيدة ينحنى عاجزاً تحت ضربات الجند تماما كما انحنى بوليمارك ـ فى الواقعة التاريخية ـ تحت ضربات الطغاة. وإذا

كان الخطاب التاريخي «ينتهي» بنصر الديمقراطيين الذى يثلج الصدور، فإن القصيدة ـ بدورها ـ تنتهى بالهزيمة المحزنة للـ/ حكيم/. وعلى الرغم من هذه الاختلافات فهناك سلسلة من التناظرات يدعونا إليها الخطاب التاريخى. وفى الحقيقة، إنه بمقارنة فاعلى أثينا أيام طغيان الثلاثين من فاعلى الخريطة السردية المستندة إلى قوانين الواقع/ فشل الحكيم/ فى قصيدتنا، من زاوية الوظيفة الخاصة بكل منهما، نحصل على السلسة التالية:

قاتل / ضحية ≅ المحارب / الحكيم ≅ الجند / لوسياس ≅ أرتوسثنيس / بولمارك ≅ الطغاة / الديمقراطيون ≅ الأسبرطيون / الأثينيون

الخطاب الشعرى — الخطاب التاريخى

ومن الملحوظ أن هذه السلسلة الأولى تؤكد أن اسم المكان «أثينا» هو ـ فى قصيدتنا ـ فضاء خاص بالـ/ حكيم/ كاملاً، بما أن التقابل بين أثينا وإسبرطة هو من نمط التقابل نفسه بين الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/.

إذا اعتبرنا الآن انتصار الديمقراطيين الأثينيين على الطغاة، ومعه الخريطة السردية المستندة إلى قوانين اليوتوبيا/ انتصار الحكيم/، بمثابة نقطة انطلاق للمقارنة، نستطيع الحصول على سلسلة معاكسة:

منتصر / ضحية ≅ الحكيم / المحارب ≅ لوسياس / الجند ≅ لوسياس / أرتوبيتس ≅ الديمقراطيون / الطغاة ≅ الأثينيون / الإسبرطيون

غير متحقق (الخطاب الشعرى) — متحقق (الخطاب التاريخى)

وبمقارنة السلسلتين، نستنتج أن فاعلاً واحداً ـ لوسياس ـ يقوم فى القصيدة بدورى الضحية والظافر المحتمَل، فى حين أن هذين الدورين كان يقوم بهما فى الخطاب التاريخى شخصيتان مختلفتان، هما بوليمارك ولوسياس. ولا شك أن هذه التأليفية تفسر نفسها فى القصيدة بمجرد تقديم الخريطة السردية/ انتصار الحكيم/ بوصفها خريطة يوتوبية، بينما فى الخطاب التاريخى يتم اعتبار الخريطتين المتناقضتين متحققتين، حيث انتصار الـ/ حكيم/ مترتب على انتصار الـ/ محارب/.

١ ـ ٦ ـ ١ ـ ٢ بيكاسو ولوركا

ينتمى عنوان هذه الرباعية التى تضم أربع قصائد ـ «جرنيكا أو الساعة الخامسة» ـ إلى المرجعية التاريخية، ويسمح لنا بالتوصل إلى تناظر آخر.

فى الحقيقة إن اللوحة الشهيرة لبيكاسو، التى تجسد قصف المدينة الإسبانية الصغيرة «جرنيكا» على يد قوات الطيران الفاشية خلال الحرب الأهلية الإسبانية، وقصيدة لوركا «أنشودة جنائزية إلى سانشيز ميجياس» (عام ١٩٣٤) التى تحكى موت مصارع الثيران الشهير فى الحلبة، تجسدان شخوصاً/ حكماء/ و/ محاربين/. ويمكن أن يتسع التناظر أيضاً ليشمل الفنانين المبدعين نفسيهما بما أن لوركا قد قُتل بالرصاص على يد حرس فرانكو فى بداية الحرب الأهلية (عام ١٩٣٦)، وبما أن بيكاسو قد عاش، منذ هذا الوقت، منفياً فى فرنسا. ويمكن أن نكتب ـ إذن ـ ما يلى:

/حكيم/ / /محارب/ ≅ لوركا / رجال فرانكو ≅ بيكاسو / رجال فرانكو ≅ الجمهوريون / رجال فرانكو ≅ مصارع الثيران[٢٦] / الثور

يدخل الفنانون ـ إذن ـ سواء كانوا رسامين أو شعراء فى النمط المعرفى للـ/ حكيم/، كما تؤكد ذلك القصيدة الثالثة فى «جرنيكا»: «بابلو نيرودا»، حيث ينطبق الكلام نفسه على الرسامَين عدلى رزق الله وسيف وانلى اللذين كُرست لهما قصيدتا «آيات من سورة اللون».

١ ـ ٦ ـ ٢ التناص

نرى، إذن، بوضوح أن المرجعية «تتخذ شكل تضافر بين عناصر تم تعريفها بشكل مسبق من مجالين سيميوطيقيين»[٢٧] (بين السيميوطيقيتين الأدبية والتصويرية، أى بين السيميوطيقا الأدبية وسيميوطيقا العالم الطبيعى... إلى آخره). من ناحية أخرى، فإن المرجع لا يدعونا إلى عقد مقارنة بين الكلمات، وإنما إلى عقد مقارنة بين الوظائف.

فى الحقيقة إن الأمر يتعلق هنا بوظيفتى الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/ (كما أطلقنا عليهما من بين المسميات

الممكنة) وليس بالشخصيتين التاريخيتين للوسياس وميجياس مثلاً. ومن ناحية أخرى، فإن النص الشعرى لا يدمج إلا عناصر المرجع التى تخدم كلامه الخاص، حاذفًا من بين ما حذفه انتماء لوسياس إلى حكم الأقلية وإلى طبقة التجار الأثرياء حتى لا يحتفظ إلا بالتوصيفات السياسية والخطابية. وهكذا يقدم النص الشعرى نفسه للقراءة باعتباره تأويلاً للنص المرجعى، وهو تأويل خاص باللافظ ـ الشاعر، لا يمكن للمؤرخ أن يشاركه إياه كما هو محتمل.

فى النهاية، فإن المرجعية التاريخية ـ بمضاعفة أسماء الأعلام والأماكن ـ تهدف بشكل واضح إلى إحداث أثر معنى (واقعى). وتعتبر هذه المحاولة لإرساء الخطاب الشعرى فى الواقع التاريخى فكرة مسيطرة عند حجازى، وهو ما ينطبق أيضًا على كتّاب آخرين ـ يكتبون النثر أو الشعر ـ فى الشرق الأوسط المعاصر، مما يستحق وحده دراسة مستقلة تتجاوز الحدود المرسومة لدراستنا هذه.

لقد سمحت لنا هذه القصيدة الأولى باستنتاج العالم الدلالى الفردى الذى يبدو لنا قادراً على الإحاطة بالمسار الكامن فى (كائنات مملكة الليل). ومن الواضح أننا قد عرضنا فرضيات قابلة للتطوير والتفصيل، أما التحليل المتعمق لقصائد الديوان فمن شأنه أن يؤكد أن الهمّ الأساسى للشاعر يشكله التقابل بين الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/، أو يشكله التحول اليوتوبى من أحدهما إلى الآخر.

وحتى القراءة السطحية تسمح بالتعرف فى آخر قصيدة فى «جرنيكا» («المشهد الأخير من فيلم z») على قرين لوسياس. خلال تكرار الفاعلين والتوصيفات والخرائط السردية والقيم، وإن كان يقدم فاعلين إضافيين فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئًا. فالحراس، الـ/ محاربون/، يقاسمون الـ/ حكيم/ قدره بمجرد أن وضعوا أنفسهم فى خدمته، مثلهم فى ذلك مثل بحارة ماجلان، أما نواب الأقاليم (فى قصيدة «المشهد الأخير من فيلم z») فيقومون بدور الخائن تاركين البطل ـ الذات فى أيدى الـ «جند»، وتصبح القصيدة أكثر إسهابًا ـ عما كان مع لوسياس ـ فيما يتعلق بهؤلاء. وبالتقابل مع الحراس الذين يشكلون دائرة حول «الرئيس» فى تضامن وأخوة، يصطف هؤلاء النواب بعضهم إلى جانب البعض، مثل الخونة الذين يذهبون الواحد تلو الآخر، حتى يتأكد أن وظيفتهم المشتركة لا تنطوى على أى تضامن متبادل: فالأوجه الجامدة و «الأعمدة المجوّفة» التى تستثمر الفضاء الخاص بالـ/ حكيم/ ـ البهو ـ هى تعبيرات تقربهم إلى الجماد وبالتالى تحذفهم من الجنس البشرى، بينما جثة «الرئيس» موصوفة بكلمات أقرب إلى الإشارة اللغوية إلى الـ/ حياة/.

ويوجد تطابق آخر على درجة كبيرة من الوضوح، بين لوسياس وبابلو نيرودا حيث دور الـ/ حكيم/ يقوم به فنانون ـ شاعر ورسامون ومصارع ثيران ـ كما فى «آيات من سورة اللون». أما الـ/ محارب/ فيبدو فى صورة «ثور» مقنّع وراء جمال («روعة») يرهب ويغرى فى ذات الوقت؛ أى يستحوذ على الجميع باختصار، ثم ينتهى بإلقاء القناع كى يكشف نفسه على حقيقتها، ألا وهى «جندى» بالمظهر المنفر الذى لا يتبقى منه إلا الـ/ قوة/ والـ/ جبن/. وتنتهى القصيدة بهذه الصفة، مؤكدة هكذا الأهمية التى أوليناها إلى هذه «القيمة» فى العالم الدلالى لـ (كائنات مملكة الليل). ومن الملحوظ بخلاف ذلك أن الـ/ محارب/ يتم جمعه مع الـ/ حضارة/، أى أنه ـ رغم القيم المضادة التى يحملها ـ يعتبر بطلاً ناقلاً للحضارة. وتؤكد ثلاثية «ثلاث أغنيات للحرب» ـ بدورها ـ أن الـ/ حرب/ تقع فى جانب الـ/ حضارة/، وهو ربط شائع نجده ـ من بين ما نجد ـ عند موباسان وفى عديد من الأساطير، مثل ألف ليلة وليلة. وفى «الحديد والجسد» يتمثل الـ/ حكيم/ ـ الذى يتم تجسيده خلال فاعلين معًا: هما الـ «أنا» والـ «وطن» ـ الذى يعتبر الأنا جزءًا منه ـ الحضارة عندما يتحول محاربًا. وينطبق الكلام نفسه على رجال «عمر المنتصر شرق»: حيث أبناء الأرض والحكماء (مجسدين لغويًا فى الكلمة التأليفية «مصر») يتحولون محاربين. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذا التحول يترتب عليه تشيؤ للرجل الذى يصنع من نفسه علمًا؛ كما يترتب عليه فقدان للقيم الأساسية المرتبطة بالأرض والمدن والنابعة من الـ/ طبيعة/. وفى «دمشق تقاتل» تقوم بدور الـ/ حكيم/ صورة باهتة لامرأة ترحل ـ مسلحة بجمالها وحده ـ للقاء «جحافل التتار» لتبين بحضرة الـ/ محارب/: لا يجعل معركة محسومة نفسها. وتظهر هاتان القصيدتان الأخيرتان أن

حجازى متمكن ـ بشكل يدعو للإعجاب ـ من الطرح الشعرى لتراث شعبه. وخلال دمجه عناصر مألوفة لأى قارئ لقصيدة كلاسيكية فى «دمشق تقاتل»، ومثلما يدمج فى مواضع أخرى عناصر حداثية، يصنع حجازى من «علم القنطرة شرق» مديحًا ظاهريًا يتكشف ـ بالتحليل ـ عن هجاء شرس وساخر.

لكن صورة المرأة لا تقوم بدور الـ/ حكيم/ فى «دمشق تقاتل» وحدها، وإنما أيضًا فى «صورة شخصية للسيدة ص. ك» حيث البطلة تواجه خصمين فى آن: العالم الغربى الذى فقد إنسانيته، والعالم الشرقى المنافق. ثم تنتهى بالجنون الذى هو صورة للـ/ موت/، مما يذكرنا بجنون قيس. وفى «إيقاعات شرقية»، تمثل المرأة الـ/ حكمة/ ـ الضعف، فهى ضحية مجتمع خانق أو مخادع، يضعها فى جانب الـ/ موت/ والـ/ حرب/.

وفى سلسلة أخرى من القصائد: «بطالة» و «ثلج» و«أسرار»، هناك ضمير «أنا» يجمع توصيفات لوسياس وتوصيفات اللافظ فى آن؛ أى أنه يجمع/ لا إرادة/ مع معرفة مأساوية عنها، وهو الضمير الذى يقوم بدور الـ/ حكيم/ فى مواجهة خصوم يمثلون نسقًا اجتماعيًا أحيانًا، ونسقًا كونيًا أحيانًا أخرى، ويحملون أيضًا توصيفات الـ/ محارب/.

ونختتم هذا الرصد بالإشارة إلى أن الخريطة السردية لـ/ انتصار الحكيم/ المستندة إلى قوانين الواقع، بما تثيره من آمال وإحباطات وتساؤلات، تجد أفضل تجسيد لها فى قصائد مثل «عرس المهدى» و «طيور المخيم» و «القيامة»... وكذلك فى الـ «مراثى» التى تختتم الديوان.

ويظل هناك ثلاث قصائد تطرح مشكلات بالنسبة إلى العالم الكامن الذى استنتجناه من بقية المجموعة الشعرية: فالقصيدة المهداة إلى سيف وانلى تحمل جمعًا بين عناصر مجازية (مثل قطعة الشامواه النادرة فى هذا الركن من الأتيليه) تستعصى على الفهم بالنسبة إلينا، وكذلك قصيدة «لقطة تذكارية» ولسبب مشابه؛ وكذلك أيضًا القصيدة التى تحمل المجموعة عنوانها والتى نعتبرها أفضل قصائده، حيث تستحق بأبياتها المائة والخمسين دراسة مستقلة. وتؤكد هذه القصائد الثلاث ـ خلال عديد من مكوناتها ـ تحليلنا، إلا أنه يتبقى مقاطع من شأنها ـ لأنها تظل غامضة علينا ـ أن تطرح عناصر تزعزع النتائج التى توصلنا إليها.

إذا كان الإنسان عند حجازى مدمجًا فى عالم اجتماعى يدور حول قيم الـ/ سلام/ والـ/ حرب/، وإذا كان يجد نفسه ـ على المستوى الفردى ـ واقعًا فى تناقض مأساوى يجعل الـ/ حكيم/ (حامل القيم الحيوية) ينحنى لأنه/ ضعيف/، بينما الـ/ جبان/ (حامل القيم التى تؤدى إلى الموت) يتسيد الموقف لأنه/ قوى/، فإن هذا الإنسان يتم دمجه أيضًا فى مستوى كوزمولوجى. وداخل تنظيم هذا المستوى الأخير سوف يسمح تحليل «بحارة ماجلان» بتوضيح الأمور أكثر.

٢ ـ نص القصيدة الثانية

بحارة ماجلان

(١) كانت الشمس التى تلفحنا فوق مدار السرطان

(٢) زهرةً مقرورةْ

(٣) فوق مدار الجدى

(٤) ليست هذه الأرض إذن تفّاحةْ،

(٥) بل صخرةٌ تُفلت منا

(٦) فى التقاويم التى لم نكتشف إيقاعها الصعب،

(٧) فمن يوقفُ هذا الدوران

(٨) ساعةْ،

(٩) ندفن ماجلانَ فيها،

(١٠) ونشمُّ الريحَ، هل تحملُ طعمَ الشاطئ الآخر؟

(١١) كم تبعدُ شيلى عن نيويورك،

(١٢) وعن موسكو؟

(١٣) وكم قبر من الساحل للساحل؟

(١٤) كم ميل تُرى بين الكلاشنكوف والأيدى،

(١٥) كم يبعدُ مبنى البرلمان

(١٦) عن سلاح الطيران!

٢ ـ ١ التقطيع

إذا لم نأخذ فى الاعتبار سوى الشكل الطباعى للقصيدة، يمكننا أن نقسمها إلى جزئين، يضم أحدهما الأبيات من الأول إلى الثالث، ويضم الآخر الأبيات من الرابع إلى السادس عشر.

وعلى الرغم من ذلك، فإنه بفحص الجزء الثانى عن قرب يمكننا أن نستنتج أن البيت السابع يبدأ بحرف «ف» (الوحيد فى القصيدة) الذى يتقدم سلسلة من ستة استفهامات/ تعجبات[٢٨]، مما يعزل الأبيات من الرابع إلى السادس مقربًا إياها من المقطع ثلاثى الأبيات الذى يكوّن الجزء الأول من القصيدة. وبإجراء مقارنة سريعة بين هذين الجزئين نستنتج أنهما يتكونان من جملة أساسية مثبتة ومن جملة صلة تتقدمها «التى»، كما أنهما يبدآن بفعلين («كانت» و «ليست»). يتقابلان ليس على مستوى الدلالة فحسب (أن يكون الشئ × ألا يكون) وإنما أيضًا على مستوى الزمن (الماضى × المضارع)، وآخراً فإن الجزئين لهما اسمان مؤنثان دون علامة خارجية للتأنيث («الشمس»/ «الأرض»)، وهما اسمان ينتميان إلى المستوى الكوزمولوجى. ونلحظ رغم ذلك أن إرساء المقطع الثلاثى الثانى فى الجزء الثانى من القصيدة يتم تحديده ـ بخلاف دمجه طباعيًا فى هذا الجزء ـ خلال علامات الترقيم. وفى الحقيقة إن هذا المقطع ينتهى ـ على عكس المقطع الثلاثى الأول ـ بفاصلة وليس بنقطة[٢٩].

أما سلسلة الأسئلة التى تبدأ فى البيت السابع فتنتظم ـ بدورها ـ فى سؤال أول أداته «مَنْ»، يضم الأبيات من السابع إلى العاشر، ثم نجد سلسلة من خمسة أسئلة تعجبية يبدأ أولها بأداة «هل»، وما بعدها يبدأ بـ «كم» فى الأبيات من العاشر إلى السادس عشر. ويوجد توازٍ شديد الوضوح على مستوى الصياغة بين البيتين الحادى عشر والثانى عشر والبيتين الخامس عشر والسادس عشر («كم تبعد» و «كم يبعد»)، وبين البيتين الثالث عشر والرابع عشر («كم قبر» و «كم ميل»). ونحصل هكذا على التقسيم التالى الذى سنعتبره أساسًا لإجراء تحليلنا القصيدة:

المقطع الأول ماضى	×	المقطع الثانى مضارع
١ ـ ٣ (إثبات)	×	القسم ١ : ٤ ـ ٦ (إثبات)
		القسم ٢ : ٧ ـ ١٠ (سؤال تعجبى ١)
		القسم ٣ : ١٠ (سؤال تعجبى ٢)
		القسم ٤ : ١١ ـ ١٢ (سؤال تعجبى ٣)
		القسم ٥ : ١٣ (سؤال تعجبى ٤)
		القسم ٦ : ١٤ (سؤال تعجبى ٥)
		القسم ٧ : ١٥ ـ ١٦ (سؤال تعجبى ٦)

٢ ـ ٢ فعل الشمس وباطنها

كما قلنا، فيما سبق، فإن الفاعل فى هذه الجملة من القصيدة هو «الشمس». ويتم تكريس المقطع الأول ثلاثى الأبيات لفعل ولباطن هذا الفاعل الكوزمولوچى، بينما هناك فاعل آخر لا يسهب النص فى وصفه ـ ضمير «نا» (فى «تلفحنا») يقوم فى الوقت نفسه بدور الراوى ـ لكنه يشير إلى نفسه بنفسه، بوصفه أداة الفعل الشمسى.

ومن قبل تعبير «فوق مدار السرطان» نجد أن «كانت الشمس تلفحنا» تؤكد ضمير «نحن». أما فعل «لفح» المستخدم لوصف تأثيرّ فعل الشمس فيعطى إيحاءً بحرارة مدمرة، ويشير هكذا إلى الفعل الشمسى بوصفه فعلاً مميتاً.

ويختتم تعبير «فوق مدار الجدى» البيتين السابقين: «كانت الشمس زهرة مقرورة». ولنتوقف برهة أمام هذه الاستعارة، فهى تتكوّن من كلمتين ـ «زهرة» و «مقرورة» ـ تصفان الشمس، بلا شك، باعتبارها أداة يطيب النظر إليها، إلا أن ذلك لا يتحقق إلا على المستوى الظاهرى فقط بما أن البرد يسبب موت النبات؛ أى أن اللافظ إذ يصف الزهرة الشمسية بأنها مقرورة يجعل من باطن الشمس بدوره شيئًا ميتًا.

وعلى الرغم من ذلك فإن توصيف الشمس بالـ/ موت/ وبالـ/ إماتة/ ليس مطلقًا، فاللافظ يعتنى بإرساء هذين التوصيفين فى إطار زمكانى. وفى الحقيقة إن مفهومى «مدار

السرطان» و «مدار الجدى» ينبعان من المكان ومن الزمان فى آن. إنهما يحددان ـ كل على حدة ـ الدائرتين المتوازيتين للكرة الأرضية، وهما (٢٧َ ٢٣ْ جنوبا) يحددان نصفى الكرة الأرضية القطبى (٢٧َ ٢٣ْ شمالا) ونصفها الاستوائى؛ أى المنطقة التى تسمى بالمنطقة المدارية. ومن ناحية أخرى، فهما يحددان الدائرتين المتوازيتين للكرة الشمسية، وهما الدائرتان الواقعتان فى شمال وجنوب خط الاستواء؛ وهكذا فإن الشمس تبدو موصوفة فى مسارها اليومى أثناء تعامد الشمس فى أول أيام الانقلاب إلى فصل الصيف (٢١/ ٢٢ يونيو) وقت دخولها مدار السرطان، وأثناء الانقلاب إلى فصل الشتاء (٢١/ ٢٢ ديسمبر) لحظة دخولها مدار الجدى.

وفى سياق المقطع الثلاثى، فإن الشمس تصبح/ مميتة/ فى الانقلاب إلى فصل الصيف بما لها من حرارة، وفى الانقلاب إلى فصل الشتاء تصبح كذلك أيضًا بمجرد فقدانها هذه الحرارة وتحولها زهرة ميتة. ليس عبثًا، إذن، أن يلح النص على تقسيم فصول السنة إلى قطبين، مقابلاً بين فصلى الصيف والشتاء، دون أية إشارة إلى الفصلين المتوسطين (الربيع والخريف، كما لو كان يريد تأكيد شعور الثبات على مدار العام: صيف + شتاء) هذا الـ/ موت/ الذى تعتبر الشمس مصدره. ونلاحظ أن القصيدة تحافظ على فكرة الحياة الكوزمولوجية الدائرية المرتكزة على إحياء الشمس وموتها، مع اختلاف مرجعه أن الشمس الحية فى فصل الصيف ليست ـ كالمتوقع ـ مانحة للـ/ حياة/ وإنما مانحة للـ/ موت/.

علينا، إذن، أن نصل بين الإشارتين الزمكانيتين وضمير «نحن» الراوى.

وعلى مستوى «مدار السرطان» يقول ضمير «نحن» بأنه قد عانى من الحرارة الشمسية؛ وعلى مستوى «مدار الجدى» يقول إنه استشعر برودة الشمس. ومن الناحية العلمية لا محل لهذا الإثبات، فبما أن الدائرتين المتوازيتين تحددان المنطقة المدارية فإن ضمير «نحن» كان ينبغى أن يشعر بحرارة متزايدة. لكن على اعتبار أن القصيدة ليست مقالاً علميًا فإن قراءة هذين المحددين المكانيين بوصفهما صورتين ممثلتين لنصف الكرة الشمالى ونصفها الجنوبى (ومع توكيد ضمير «نحن» الراوى) تصبح قراءة مدهشة. وفى الحقيقة إن المخيلة الشعبية الأوروبية والعربية، بل التجربة المادية نفسها لهذه الشعوب تربط الشمال بالبرودة، والجنوب بالحرارة. أما هذا المقطع الأول فيوصل إلينا تجربة معاكسة تمامًا خلال ضمير «نحن». وهكذا، فإن الشمس لا تمنح الحياة فى أية لحظة من مسارها، بل إنها تخون التوقعات ببث الـ/ موت/ من الشمال إلى الجنوب، وذلك خلال حرارة مميتة تبعثها فى مناطق من المفترض أنها باردة، وخلال صقيع تبعثه فى البلاد التى نتصورها دافئة.

ونجد فكرة الشمس المميتة و/ أو الخادعة فى جميع القصائد تقريبًا التى يتم فيها الإشارة إلى فاعل كوزمولوچى أو إلى ضوء النهار الذى يعد تجسيدًا مجازيًا له[٣٠]. ولا يدهش ذلك فى شئ بما أن الشمس تظهر فى السماء، أى فى الفضاء العلوى الذى يعتبر كما قلنا ـ فى (كائنات مملكة الليل) ـ فضاءً. وعندما تتخذ الصورة الشمسية مظاهر مألوفة ـ نعتبرها مصدرًا لبهجة وهمية ـ فإن ذلك يعود فقط إلى ظهورها بالقرب من الأرض؛ أى فى فضاء سفلى وبشكل غير مباشر لأن أوراق الشجر[٣١] تخفف ضوءها أو لأن المرايا تعكسه[٣٢]: كمرايا الأطفال أو كمرآة الماء التى لا تبعث للإنسان إلا انعكاسًا مخففًا لنجمها النهارى. وفى هذه الحالة فإنه يتم استخدام لفظة «ضوء»[٣٣]، حيث لا يشكل الضوء سوى/ ظاهر/ الشمس فى مواجهة حرارتها التى تشكل/ باطنها/[٣٤].

ونستطيع أن نرى أن الشمس تقوم على المستوى الكوزمولوچى بالوظيفة التى يقوم بها الـ/ محارب/ على المستوى الاجتماعى. ويتضح، إذن، وجود صلة بين هاتين الصورتين اللتين تمثلان ـ فى هذا الديوان ـ قيمة مبحثية للـ/ موت/. ويتبقى أن نحدد نمط العلاقة الذى يربط الفاعلين خلال استخراج الدور الفاعلى لأولهما تحديدًا. وسوف يسمح لنا تحليل الخريطة السردية لضمير «نحن ـ الراوى» بأن نرى الأمور أكثر وضوحًا.

٢ ـ ٣ الخريطة السردية للذات الفاعلة

سوف نقوم هذه المرة بتحليل آليات الفصل/ الوصل تفصيلاً بما أنها منتجة ضمير «نحن»، وسوف نكتفى بلفت النظر إلى ـ كما فعلنا مع لوسياس ـ أن اللافظ يختار دور المراقب لإقامة العقد القضائى مع الملفوظ إليه، مما يهدف إلى ضمان اعتبار خطابه «حقيقيًا».

من ناحية أخرى، فإن الإشارتين لاسمىْ المكان («مدار السرطان» و «مدار الجدى») تنطويان على أن ضمير «نحن» يتنقل فى الكرة الأرضية من الشمال إلى الجنوب. وفى سياق أن لا فاعل آخر فى القصيدة يحمل صفة «بحار»، وفى سياق أن المركب الاسمى الذى ينسب عنوانه للقصيدة لا يرد مرة أخرى داخل النص، فإن توحداً بين ضمير «نحن» و «بحارة ماجلان» يفرض نفسه.

ويجسد التنقل المكانى ـ كما نعرف ـ نمط/ إرادة ـ الفعل/ بلاغيًا [٣٥]؛ فرحلة ضمير «نحن» تتيح تأويلها بوصفها بحثًا لا نعرف بعد هدفه. ولا نعرف إلا فى البيت السادس أن هذا البحث يهدف إلى اكتشاف القوانين التى تتحكم فى مسار الكون. لنقارن، إذن، بين هذا الهدف وذلك المحدد فى النص المرجعى.

٢ ـ ٣ ـ ١ المرجع

نجح البحار البرتغالى فرناند دى ماجلان (١٤٨٠ ـ ١٥٢١) ورجاله فى بداية القرن السادس عشر، فى أول إبحار نصف دائرى حول الكرة الأرضية. وبعد أن رحل من إسبانيا عام ١٥١٩، اكتشف ماجلان فى عام ١٥٢٠ مجموعة جزر «أرض النار» و اللسان الأرضى الذى يحمل اسمه منذ ذلك الحين. وفى عام ١٥٢١ وصل إلى جزر الفيليبين حيث أدخل ملك جزيرة «سيبو» الفيليبينية إلى الديانة الكاثوليكية. ثم قامت معركة على إثر خيانة بحارته لاتفاقية كان قد عقدها مع الشعوب الأهلية لجزيرة ماكتان، وقد كان معروفًا بحلمه وبمعرفته. ثم قُتل ماجلان وبعض من بحارته، دون أن يكون لدى الباقين وقت لدفن قائدهم، حتى أنهم أجبروا على الفرار. ثم أكمل البحارة بعد ذلك إبحارهم نصف الدائرى حول الكرة الأرضية ورجعوا إلى إسبانيا عام ١٥٢٢ [٣٦].

وهناك نقطة مشتركة بين بحارة الحملة التاريخية ورحلة البحارة الشعرية عبر المكان والزمان: وفى الحقيقة إن تنقل كل منهم يهدف إلى اكتساب معرفة ـ أو معطيات تتعلق بالكرة الأرضية ـ «حقيقية» حول مسار الكون. ولكن من الملحوظ أنه خلال دمج بعض حلقات الرحلة الأولى حول العالم فى القصيدة، بهدف جعلها فى خدمة الرسالة التى يسعى الشاعر إلى توصيلها، فإنه يتم تحويل الدلالة. وهكذا ـ على سبيل المثال ـ يهمل النص مظهرى الغزو والتبشير بالديانة المسيحية المتعلقين برحلة ماجلان لمصلحة مظهرها العلمى الذى يندمج بشكلٍ نموذجى فى المشروع الشعرى.

٢ ـ ٣ ـ ٢ توصيفات الذات الفاعلة

هكذا يُمنح ضمير «نحن ـ الراوى»/ إرادة ـ فعل/ يتم تجسيدها بلاغيًا خلال تنقله، وخلال أداة قيمة ـ معرفة تشكل هدف بحثه. وتسمح هذه المعطيات من الآن فصاعداً بتأويل المقطع الثلاثى الأول باعتباره وصفاً للخريطة السردية لـ «نحن» الذى يقوم هنا بالدور الفاعلى للذات: وذلك حيث إن ضمير «نحن» يكتسب معرفة ـ تتعلق بباطن الشمس وبفعلها المميتين أثناء رحلتها ـ وهى المعرفة التى تعتبر ـ وفقاً للنص ـ مترتبة على مواجهة مزدوجة مع الشمس يتلقى الفاعل خلالها تجربتى الحرارة والبرودة. وتشير طبيعة هذه التجربة الحاسمة المزدوجة [٣٧]، من ناحية أخرى، إلى أن الأمر متعلق فى الأغلب بمواجهة مع المرسل الكوزمولوجى المضاد؛ أى بدور فاعلى يمكنه من تلك اللحظة أن ينسب إلى الشمس، لاسيما إذا كانت هناك قصائد أخرى تؤكد هذا التأويل. وفى موازاة ذلك يتكشف كون الـ/ محارب/ مفوضًا من الشمس، مكلفًا بتمثيل المرسل المميت فى المجال الاجتماعى. وآخراً فإنه ينبغى الاعتراف بأن «نحن» الذات الفاعلة ـ على الأقل ظاهريًا ـ قد خرج منتصراً من التجربة المزدوجة الحاسمة التى تضعه فى مواجهة المرسل المضاد بما أنه موجود أساسًا ليشغل جزءاً من طبيعة تجربته (الواقعة فى الماضى) وليوصل إلى الملفوظ إليه المعرفة التى اكتسبها هكذا.

بيد أنه لا يوجد - على حد علمنا - نص تنجح الذات فاعلة فيه في تحقيق خريطتها السردية بمجرد كونها حائزة لى نمط/ إرادة - فعل/. وهناك توصيف آخر، بل اثنان مدان - بوصفهما قاعدة عامة - ضروريين للسماح للذات فاعلة بتحقيق النصر، ألا وهما الـ/ قدرة - الفعل/ و/ أو/ معرفة - الفعل/. فماذا عنهما هنا؟

عندما تنسب القصيدة إلى الذات الفاعلة توصيف «بحارة ماجلان» فإنها تحددها باعتبارها طاقمًا لسفينة قد بحرت - في وقت ما - تحت أوامر قبطان يدعى ماجلان (انظر تعبيرات مثل «جيش صلاح الدين» و «فرقة بيجار»... إلى آخره). ونتعرف في البيت العاشر أن هذا القبطان قد توفي، وأن «نحن - الراوي» لم يعد يتضمن إلا البحارة. من هنا نجد تأويلين ممكنين:

- إما أنْ نعتبر «ضمير» «نحن» المروى - الذي يواجه الشمس في الأبيات من الأول إلى الثالث - وضمير «نحن» الراوي الذي يوصِّل هذه الأحداث محرومين من القبطان بالقدر نفسه.

- وإما أن نأخذ في الاعتبار أن تلك الأحداث المروية تقع - بالنسبة إلى النص الذي يوصِّلها - في الماضي، وأن نعتبر أن الذات الفاعلة المروية التي قامت بالإبحار نصف الدائري حول العالم كانت - في مواجهة الذات الفاعلة الراوية - مكوَّنة من البحارة وقبطانهم:

ماضي ذات فاعلة - مروية	×	حاضر ذات فاعلة - راوية
[نحن = (بحارة + ماجلان)]		[نحن = (بحارة - ماجلان)]

ويرجح عديد من المعطيات هذا التأويل الثاني:

- فمسمى «بحارة ماجلان» لا يمكن تبريره إلا بشرط الاعتراف بأن هؤلاء البحارة كانوا - في الماضي - تحت قيادة ماجلان، وذلك على اعتبار أننا لن نخرج من القصيدة ونعود إلى النص المرجعي مستندين إليه وحده.

- كما أن نصنا هذا يشكل كلاً دلاليًا، مما يعني أن ذكر حدث واحد من بين مجمل الأحداث من شأنه أن يثير فكرة موت القبطان؛ وهذا الحدث تحديداً هو مواجهة الشمس. ومن ناحية أخرى، فإن موت ماجلان يظل غير مفسَّر إلا إذا لجأنا - مرة أخرى - إلى المرجع، وإليه وحده.

- تُعتبر ثنائية «نحن - الراوي» × «نحن - المروي» - حيث لا يتضمن كل منهما المحتوى نفسه - ظاهرة شائعة نلحظها يومياً في كل أنواع المواقف.

سوف نعتبر، إذن، أن «نحن - المروي» الذي يواجه الشمس، يتضمن طاقم البحارة وماجلان. وهكذا فإنه يشكل فاعلاً جمعيا يضم طبقتين يوجد داخلهما توزيع ما للأدوار: فبينما يقوم الطاقم بدور تنفيذي تابع - أساسًا - من الخطة التداولية (إسقاط الحبال)، إلقاء المرساة، رفع الأشرعة، إنزالها... إلى آخره)، يتميز القبطان بدوره الذهني (تقييم الوقت الملائم لإجراء العمليات المذكورة، وتحديد كيفية القيام بها، وتعيين المسار،... إلى آخره) والقيادي حيث تسيطر الخطة المعرفية. ومن الملحوظ أيضًا أن هذه الأفعال تشكل علاقة تكاملية، وأن الفاعل الجمعي «نحن» يعتبر هكذا فاعلاً تضامنياً، حيث إن الطاقم لا يستطيع الإبحار دون القبطان، والعكس صحيح. ويؤكد هذا التضامن، من ناحية أخرى، الدور الفاعلي للذات، وهو الدور الذي نسبناه بشكل جماعي لضمير «نحن».

وبالنسبة إلى الخريطة السردية المشتركة (الإبحار حول العالم - الخريطة السردية المساعدة، بحثًا عن معرفة - الخريطة السردية الأساسية) فإن الأفعال الخاصة بالطاقم وبالقبطان تتيح لنا ضمها - على مستوى التنميط - إلى/ معرفة - فعل/ فعالي - الذات «نحن». إلا أنه ينبغي أن توجد سفينة من أجل القيام برحلة إبحار نصف دائرية حول الكرة الأرضية، حيث تلعب هذه السفينة - من بين ما تلعبه - دور مساعد حقيقي، وتتيح - هكذا - ضمها إلى/ قدرة - فعل/ الذات الفاعلة.

إن الذي يفلت، إذن، من الوقع المميت للشمس هو الذات الفاعلة المؤهلة الحائزة على مجمل التوصيفات اللازمة لتحقيق خريطته السردية. وعلى الرغم من ذلك - وكما لاحظنا - فإن هذه التوصيفات لا تتعلق إلا بالخريطة السردية

المساعدة/ إبحار/. فهل تكفينا، إذن، للسماح بتحقيق الخريطة السردية الأساسية ـ اكتساب معرفة/ حقيقية/ حول نظام الكون؟ سوف تسمح بقية القصيدة بالإجابة عن هذا السؤال.

٢ ـ ٤ فشل الخريطة السردية الأساسية

٢ ـ ٤ ـ ١ معرفة «حقيقية» أم «مزيفة»؟

سوف تقود المعرفة حول الشمس ـ والتى تم اكتسابها خلال الدوران حول العالم ـ ضمير «نحن» إلى استخراج نتائج حول باطن الأرض، حيث يعنى البيتان التاليان أن «هذه الأرض ليست إذن تفاحة وإنما صخرة تفلت منا».

ويفترض أول هذين الملفوظين الإثباتيين:

١ ـ الأرض ليست تفاحة

٢ ـ الأرض صخرة

وجود إثبات مسبق لا يظهر فى نص القصيدة، ألا وهو: الملفوظ الصفر ـ الأرض تفاحة. وهو ملفوظ يعلمنا بالأفكار التى كانت تتصورها الذات الفاعلة حول باطن الأرض قبل أن تغير رحلتها حول الكرة الأرضية من مضمونها. ولا توجد مشكلة فى الظاهر، فبعد الاعتقاد بأن الأرض كانت تفاحة، تقول الذات الفاعلة بأنها قد اكتشفت خطأ هذا الاعتقاد، وأن الأرض هى فى الواقع صخرة. وعلى الرغم من ذلك فهناك تساؤل يطرح نفسه، ألا وهو ماهية الوضع التصديقى للمعرفتين المتضادتين اللتين تستثمرهما الذات الفاعلة على التوالى: فهل كانت الذات الفاعلة مخدوعةً فى باطن الأرض قبل رحيلها أم كانت مستسلمةً للخدعة أثناء رحلتها؟ لم يكن هذا السؤال ليطرح نفسه لولا حدوث التحول المعرفى ـ الذى يثبت الفاعل حالته ـ تحت تأثير المواجهة مع المرسل المضاد «الشمس» وعلى أثرها، حيث يمكننا أن نفترض أن هذه الأخيرة لم تكن مهيأة للتعامل مع الذات الفاعلة؛ ولو لم يكن قد تم استثمار هذا المرسل المضاد الحامل لمضامين مضادة (شديد الحرارة + شديد البرودة) تعطيه فى المقطع الثلاثى الأول جميع مظاهر الـ «مخادع»؛ ولو لم يكن التحول المعرفى متعلقًا بالمضامين وبالفاعل الذى تقع عليه؛ لأن الأمر يتعلق فى النهاية بأخذ الاستعارتين اللتين تقارنان الأرض: إحداهما بتفاحة، والأخرى بصخرة، مأخذ الجدية، كما يتعلق بمعرفة الدلالة التى تنطوى عليها.

٢ ـ ٤ ـ ٢ باطن الأرض وظاهرها

التفاحة فاكهة المناطق المعتدلة، التى تنضج فى نهاية فصل الصيف أو فى بداية الخريف؛ أى فى فترة من تلك الفترات الوسيطة فى العام، والتى يبدو أن المقطع الثلاثى الأول ينكر وجودها. ومن حيث إنها فاكهة، تشكل التفاحة ـ من ناحية أخرى ـ جزءاً من الغذاء، أى أن الذات الفاعلة كانت ترى الأرض بوصفها أداة للاستهلاك قبل أن تبحر.

وتثير الاستعارة التى تقارن الأرض بتفاحة ـ إذن ـ صورة شائعة جداً عن الأرض مانحة الغذاء التى ـ فى مواجهة الشمس التى/ تفعل ـ موت/ ـ تقوم بوظيفة/ فعل ـ الحياة/. وبعبارة أخرى، فإن الأرض كانت تقوم بدور مرسل الـ/ حياة/ فى عيون الذات الفاعلة، قبل أن تصل إلى أن تنفى هذه الوظيفة عنها، على أثر لقائها مع المرسل المضاد «الشمس» (التلفظ ١).

وفى الحقيقة إنه فى مواجهة التفاحة، لا تشكل الصخرة جزءاً من المنتجات القابلة للاستهلاك، بل إنها تحيل إلى ضد ذلك؛ أى إلى أرض عقيمة لا ينمو فيها شئ، بسبب الحرارة الزائدة أو بسبب البرودة الزائدة على السواء. وهكذا، يتسيد الموت الموقف ويجعل أية حياة مستحيلة. ومن الملحوظ، من ناحية أخرى، أن هذه الصخرة «التى تنفلت منا» تمثل ـ على مستوى الصوتيات ـ تشابهات ـ دالة للغاية ـ مع المركبين اللغويين فى البيتين الأول والثانى : وفى الحقيقة إن لفظة «صخرة» تشترك فى أكثر من شئ مع لفظة «زهرة» فى البيت الثانى؛ فالاثنتان لهما الوزن الصرفى نفسه (فَعْلَة)، ويتبعان الجنس نفسه (مؤنث)، كما يبدآن بحرفين صفيريين صادرين من مقدمة سقف الحلق، أحدهما مهموس (ص) والآخر مجهور (ز)، ويشتركان أيضًا فى

ـف تكرارى مجهور (ر) يشكل ـ فى الحالتين ـ وحدة ـرتية ثالثة، بينما الوحدة الثانية تتكوّن من صوتين أدنيين ـما مخرجان متقاربان: أى احتكاكى صادر عن أقصى ـلق (خ) صوت صادر من الحنجرة (هـ) والاثنان موسان.

ومن الممكن إجراء مقارنة مشابهة بين المركبين ـفحنا» (البيت الأول) و «تفلت منا» (البيت الخامس) ـين تتفق قافيتهما: فالاثنان فعلان فى الزمن المضارع علاهما ضمير الغائب المفرد المؤنث، ويشتركان ـ على ـيطة الصوامت ـ فى وجود صوت مهموس ساكن (ت)، ـوت مجهور صادر من جانبى اللسان (ل) spirante، ـرف صفير صادر من الشفاه والأسنان الأمامية (ف)، ـرف أنفى أسنانى مجهور (ن).

وتهدف هذه التطابقات الواقعة فى المستوى الظاهرى وضع الأرض ـ الصخرة فى علاقة مع الشمس ـ الزهرة. ـغم ذلك، فالملحوظ أن «الزهرة» لا تنضم إلى باطن ـمس ـ البرودة ـ وإنما إلى ظاهرها المحبب بوصفها زهرة ـسية، كما لو كان ذلك للإيحاء بعلاقة مشابهة ـ لكن ـسية ـ بين التوصيفين المتضادين المنسوبين على التوالى الأرض:

الأرض		الشمس		
ظاهر	≅	زهرة	≅	صخرة
باطن		برودة		تفاحة

ـ ٤ ـ ٣ الاعتراف بالفشل

تنفلت الأرض ـ الصخرة من الذات الفاعلة لأنها ـ ـهبة أو مثلجة ـ تحرق، ولأنها أيضًا تخضع إلى «تقاويم» ـرف الذات الفاعلة فى البيت السادس بأنها لم تكتشف ـ «إيقاعها الصعب».

وتشير لفظة «التقاويم» عادة إلى التقويمات المختلفة؛ إلى مجمل القواعد التى تسمح بتقسيم الوقت إلى سنوات وشهور وأيام. ويُعتبر التقويم عادة منتج فعل إنسانى يهدف إلى تنظيم المحتوى الزمنى خلال إسقاط انقطاعات «تنظيمية» عليه، وتحديداً انقطاعات دالة.

ولا يبدو لنا أن هذا المعنى هو المقصود، هنا، بلفظة «التقاويم». وفى الحقيقة إن هذه «التقاويم» غير ناتجة عن فعل إنسانى، وإنما تمثل إحدى المعطيات الكونية التى يسعى الإنسان ـ دون جدوى ـ إلى فض سرها.

وعلى الرغم من المعرفة المكتسبة عن الشمس، وعلى الرغم من النتائج ـ المترتبة على هذه المعرفة ـ المتعلقة بباطن الأرض، فإن الذات الفاعلة تعترف فى البيت السادس بأن القوانين التى تسود نظام الكون تظل بالنسبة إليها مستعصية على الفهم. وهكذا فهى تعترف ضمنيًا بفشل خريطتها السردية الأساسية التى بدأت بصياغة واضحة لهدف البعث الذى قادها إلى القيام برحلة العالم، لكنها لم تصل به إلى تعرف هذه «التقاويم» التى تتحكم فى نظام الكون، ومن ثم ظل فهم سرها الخفى مستعصياً عليها.

لهذا السبب ـ بلا شك ـ يتكون الجزء الأخير كله من القصيدة من أسئلة؛ وهى أسئلة تهدف من ناحية إلى تلفظ الشروط ـ مستحيلة التحقيق ـ التى يمكنها أن تسمح فى نظر الذات الفاعلة بالتوصل إلى أسرار الكون، ومن ناحية أخرى، تهدف إلى تحديد أداة/ المعرفة التى لم تنجح فى اكتسابها.

٢ ـ ٥ فشل الخريطة السردية المساعدة

٢ ـ ٥ ـ ١ وظيفة الاستفهامات

يحدث فى كثير من الأحيان فى ديوان (كائنات مملكة الليل) ألا تتلقى الأسئلة التى يطرحها المرسلون المختلفون، إجابات، كما يحدث أن تكون مصوغة بطريقة ـ وفى سياق معيّن ـ تجعلها تنتج «أثر معنى»/ ندم/ يوحى إلينا بقراءتها بوصفها تعجبات. وينطبق هذا على «خطبة لوسياس الأخيرة» (البيتان الحادى عشر والثانى عشر)، وكذلك على «بحارة ماجلان» حيث لا تتبع الأسئلة الستة أية إجابة، فكل منها ترادف ـ بطريقتها ـ معاينة العجز الذى يتيح ـ كما سبق ـ

تحليله بوصفه مرتبطًا بـ/ إرادة ـ فعل/ (أو/ إرادة ـ معرفة) وبـ/ معرفة ـ (عدم قدرة على الفعل)/ (أو بـ/ معرفة ـ (عدم قدرة على المعرفة)/). وينبع أثر المعنى هذا ـ بوصفه قاعدة عامة ـ من سياق يجد السؤال نفسه موضوعًا فيه، وقد حللنا مثالاً لذلك فى البيتين الحادى عشر والثانى عشر من القصيدة السابقة. كما يسمح السياق أيضًا بتأويل السؤال الذى يفتتح ـ فى البيت السابع من «بحارة ماجلان» ـ المقطع الثالث من القصيدة بوصفه تعجبًا يعبر عن الندم. إلا أننا نبغى جذب الانتباه إلى تقنية أخرى، ألا وهى الاستخدام الخاص لحرف «كم» فى الأبيات الحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر. وكما نعرف، فإن هذا الحرف يعنى إما الاستفهام عن العدد وإما التعجب [كم الخبرية]، لكنه لا ينبنى فى الحالتين بالطريقة نفسها؛ فإذا كان اسم التمييز الذى يتبع كم الاستفهامية منصوبا، فإن الاسم الذى يتبع كم التعجبية يكون مجرورًا (ويمكن فى الحالتين أن يتبع «كم» فعل). ونقابل هنا هذا النمط الأخير من البناء اللغوى، رغم أن البيتين الثانى عشر والثالث عشر ينتهيان بعلامات استفهام. ويبدو لنا أنه لا يمكن تبسيط الأمور أكثر من اللازم بتفسير هذه الظاهرة النصية على اعتبار أن حجازى «لا يتقن اللغة العربية»، أو على اعتبار أن علامات الاستفهام هذه «غلطة مطبعية»، فهذا النوع من التفسير ليس من شأنه إلا أن يجعل المشكلة تتفاقم قبل حتى أن يتم طرحها بشكل صحيح.

ونعتقد ـ فيما يتعلق بوجهة نظرنا ـ أن الشاعر قد اختار، عن قصد، استخدام «كم» بمعنييها ـ بانيًا جملته كما لو كانت تعجبًا، ومقدمًا إياها كما لو كانت تساؤلاً. وهو يشير هكذا بوضوح إلى أن الأمر لا يتعلق إلا بأسئلة ظاهرة هى فى حقيقة الأمر أجوبة لا يحتاج إلى صياغتها هنا. ونفضل هذا التأويل للأسئلة المصوغة فى (كائنات مملكة الليل) ـ حيث يتلاءم مع النص ويتفق مع رؤيتنا له ـ على التأويلين الآخرين اللذين ـ من وجهة نظرنا ـ لا يلائمان هذه الأسئلة إلا بالرجوع إلى الشاعر والناشر.

٢ ـ ٥ ـ ٢ أسباب الفشل وشروط المعرفة

لنعد الآن إلى الأبيات من السابع إلى العاشر حيث تسأل الذات الفاعلة فى البيتين السابع والثامن: «فمن يوقف هذا الدوران ساعة»، قبل أن تحدد فى الأبيات التالية كيف تتمنى استخدام هذه الساعة التى سوف يتوقف الكون فيها عن الدوران.

ويحيل المركب اللغوى «هذا الدوران» إلى «التقاويم»، محولاً هكذا القوانين التى يفترض أنها تتحكم فى نظام الكون إلى حركة دائرية غير مميزة لا يمكن الكشف عن أى شئ فى نظامها أو تنظيمها. ويمكننا أن نلاحظ تدرجًا يتجه أكثر فأكثر نحو اللاتحديد، إذا فحصنا الكلمات الثلاث: «تقاويم» و «إيقاع» و «دوران». وفى الحقيقة إن الكلمتين الأوليين تفترضان وجود وحدات سرية للنظام الزمنى قائمة على الحدس بشكل متزايد (مدة الساعة، ومدة اليوم، ومدة الشهر و...، وبالنسبة إلى «تقاويم» مدة الوحدة الإيقاعية للـ «إيقاع»)، بينما يحيل الـ «دوران» إلى استمرارية لا يمكن تمييز أجزائها أو مراحلها، وبالتالى لا يمكن إخضاعها للصياغة الذهنية.

بالإضافة إلى ذلك، فإن هذا الدوران لا يسبب إلا الدوار ويشوش فهم الذات الفاعلة التى تخضع له فتحرم نفسها قدرتها على تملك أداة ـ معرفة مشتهاة. خلال مطالبتها إذن بإيقاف هذه الدائرة الكونية، فإن الذات الفاعلة تتلفظ بالشروط التى سوف تسمح لها بتحقيق خريطتها السردية الأصلية، وهى نفسها الشروط التى تعلم أنها غير قابلة للتحقيق. بما أنه ليس بمقدور أحد أن يمنع الأرض عن الدوران حول محورها وحول الشمس.

ونلحظ، من ناحية أخرى، أن «الدوران» تتفق قافيتها مع «السرطان» (البيت الأول)، كما أن «ساعة» تتفق قافيتها مع «مقرورة» (البيت الثانى). وهكذا تتأسس علاقة بين المرسل المضاد «الشمس» وتنميط الذات الفاعلة فى هذه النقطة من

النص؛ أى أن [عدم القدرة على (ـ المعرفة)] تشير هنا إلى أن المرسِل المضاد هو تحديداً مصدر فشل الخريطة السردية.

٢ ـ ٥ ـ ٣ إعادة تأكيد القيم الأصلية

ترى فيم تحسب الذات الفاعلة أنها سوف تستخدم تلك الساعة التى سوف يتوقف فيها الدوران؟ تقول لنا فى البيت التاسع إنها سوف تدفن «ماجلان خلالها»، وإنها سوف تشم «الريح» ـ فى البيت العاشر ـ خلالها بهدف الحصول على معلومات.

إنهما فعلان مدهشان بالنسبة إلينا، وبالتالى فإن تأويلهما يطرح مشكلة.

٢ ـ ٥ ـ ٣ ـ ١ راوٍ مخادع

ونستنتج ـ تلقائيًا ـ أولاً أن البحارة إذا كانوا يريدون دفن ماجلان ـ أى قبطان طاقمهم ـ فإن ذلك يعنى أنه قد مات. من هنا، فإن الفاعل الجمعى الذى قمنا بتحليله فيما سبق، لم يعد سالمًا من هذه الرحلة حول العالم، والتى واجه فيها المرسِل المضاد: «الشمس»؛ وإذا كان تحليلنا صحيحًا فإن موت القبطان يحرم الذات الفاعلة عناصر أهليتها. ولا شك أن هذا هو السبب الذى من أجله لم يعد ضمير «نحن» ـ الذات الفاعلة واقعًا فى الفضاء نفسه الذى يتولى فيه الحديث، ونعرف أن هذه الذات الفاعلة كانت فى لحظة ما عند مدار السرطان، وفى لحظة أخرى كانت عند مدار الجدى، إلا أننا نجهل موقعها فى اللحظة التى تستنتج فيها أن الأرض ليست تفاحة وإنما صخرة.

من ناحية أخرى، تتفق قافية اسم العلَم «ماجلان» مع «السرطان» و «الدوران»، وتتكون هذه الألفاظ الثلاثة كل من ثلاثة مقاطع يتضمن كل منها الحرف الصائت «ا». ومن حيث الوسيط الصوتى، فإننا نلتقى هكذا بالشمس مرة أخرى، بوصفها مسؤولة عن موت القبطان وعن انحراف الطاقم ـ بالمعنيين الحرفى والمجازى ـ الناتج عن هذا الموت.

يقوم ضمير «نحن ـ الراوى»، إذن، بطرح المعنى بطريقة مثيرة للفضول؛ فهو يقدم، فى المقطع الثلاثى الأول، خريطته السردية باعتبارها متحققة، ثم يعترف فى المقطع الثلاثى الثانى بفشل الخريطة السردية الأساسية. على الأقل جزئيًا، وهو الفشل الذى يؤكده البيتان السابع والثامن. أما فى البيت التاسع، فيعترف بأن الخريطة السردية المساعدة (الإبحار نصف الدائرى حول الكرة الأرضية) لم تتحقق دون خسائر. وباختصار، فإن الذات الفاعلة لا تقف عند فقدان أهليتها بدلاً من اكتسابها. وسوف نلخص فيما يلى، من خلال جدول، التحولات التى تمر بها أهليته الذات الفاعلة على التوالى (حيث تعنى علامة ⟸ التحول).

ومع انتهاء البيت التاسع، لا تجد الذات الفاعلة نفسها منمطةً إلا خلال [إرادة ـ، قدرة ـ (إبحار)]، وهو تنميط غير كافٍ لتحقيق الخريطة السردية المساعدة ألا وهى [إرادة ـ (معرفة)]، كما أنه تنميط غير كافٍ أيضًا لتحقيق الخريطة السردية الأساسية، التى تعود هى نفسها إلى عدم توصيف الخريطة السردية المساعدة.

المقاطع	الخرائط السردية	المستوى الظاهرى	المستوى المجازى
المقطع الثلاثى الأول	١ ـ الخريطة السردية المساعدة: ذات فاعلة مؤهلة	إرادة ـ إبحار قدرة ـ إبحار معرفة ـ إبحار	تنقل سفينة بحارة القبطان ماجلان } نحن ـ الراوى
	ا ـ الخريطة السردية الأساسية: ذات فاعلة مؤهلة	إرادة ـ معرفة قدرة ـ معرفة	تنقل الإبحار حول الكرة الأرضية = الخريطة السردية المساعدة
المقطع الثلاثى الثانى	الخريطة السردية الأساسية	معرفة ⟸ عدم معرفة	الأرض صخرة ـ لم نكتشف الإيقاع الصعب للقوانين التى تسود الكون
المقطع الرباعى الأول	الخريطة السردية المساعدة: ذات فاعلة غير مؤهلة	إرادة ـ إبحار قدرة ـ إبحار معرفة ـ إبحار ⟸ عدم معرفة إبحار	تنقل إبحار موت القبطان ماجلان لم تتم وحده (نحن ـ الراوى)
	الخريطة السردية الأساسية: ذات فاعلة غير مؤهلة	إرادة ـ معرفة قدرة معرفة ⟸ عدم قدرة معرفة	تنقل الدوران والدوار الناتجان عنها

٢ ـ ٥ ـ ٣ ـ ٢ البحارة ـ المحاربون

ينكشف النصر الظاهرى الذى قامت به الذات الفاعلة فى مواجهة الشمس (المقطع الثلاثى الأول) بوصفه ـ فى النهاية ـ فشلاً جزئيًا، بما أن الطاقم يفقد خلاله قبطانه. ويمكننا أن نتساءل عن أسباب هذا الفشل الجزئى، فلماذا ينكسر ماجلان بينما يعيش بحارته؟

تقدم الإشارة المرجعية إلى ماجلان إجابة عن هذه التساؤلات. ولنتذكر ظروف موت هذا المكتشف، فبعد أن قام بعقد معاهدة سلام مع شعب ماكتان الأهلى، ينكسر ماجلان أثناء حرب أثارها بحارته أنفسهم. وخلال دمج هذه الحلقة فى القصيدة، فإن الشاعر يحوّل ماجلان (ماجلان الشعرى هو الذى يقع ضحية للشمس وليس أى فرد من الشعب الأهلى) ولا يستبقى منه إلا العناصر التى تخدم هدفه: وفى الحقيقة إنه يمكن اعتبار ماجلان ـ بطريقته الخاصة ـ/ حكيمًا/ راغبًا ـ مثل لوسياس ـ فى أن يجعل الـ/ سلام/ يسود. وبإسقاط وظيفة الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/ على ماجلان وبحارته، يمكننا أن نفهم بشكل أفضل نهاية مواجهتهم ـ المثيرة للفضول ـ مع الشمس، تلك التى تمثل المرسل الكوزمولوجى للـ/ موت/ وللـ/ محارب/، والتى تحتفظ بالبحارة أحياءً ولا تصيب إلا الـ/ حكيم/ الذى عرفنا عنه عدم قدرته على مواجهة ممثلى الـ/ حرب/ والخروج منها ظافرًا.

ويترتب على ذلك أن البحارة يجدون أنفسهم غير مؤهلين تمامًا لاكتساب أداة ـ المعرفة التى رحلوا سعيًا إليها تحت قيادة قبطانهم، ويترتب عليه أيضًا أن تتحول الأرض، فى عيونهم، إلى «صخرة دوامية» يبدو أن الموت يسود فيها باعتباره السيد المطلق.

وعلى الرغم من ذلك، فإن الدلالة المحزنة التى تحدد مجمل التلفظات الواردة على لسان البحارة تشير بشكل كافٍ إلى أن أولئك لا يلتصقون بهذا التحول الذى حدث لأهليتهم وللكون. ويتطلب تقريب البحارة إلى الـ/ محاربين/ أن يتم فحصه عن قرب أكثر، لأن الأمر إذا كان متعلقًا بـ/ محاربين/ يلتصقون بـ/ كيانهم الحربى/ فإن تأسيس سيادة الـ/ موت/ والـ/ لا معرفة/ كان ينبغى ـ على العكس من ذلك ـ أن يبهجهم. من ناحية أخرى، فإن تفسير النص بمجرد اللجوء إلى المرجع يعتبر غير ملائم، من هنا فإنه ينبغى استرجاع تحليل الذات ـ الفعالة «نحن»، مهتمين هذه المرة بالاستثمارات الدلالية التى تحملها.

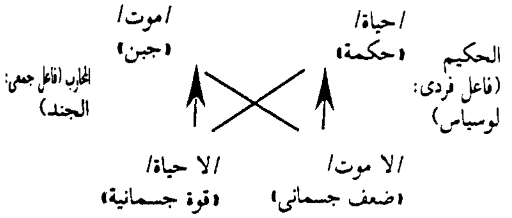
٢ ـ ٥ ـ ٣ ـ ٣ الشمس وجمهورية الـ/ حكماء/

لنقل إنه يتم تجسيد هذا الفعّال actant خلال فاعل جمعى يمكن تقسيمه إلى فاعل فردى (ماجلان) وفاعل جمعى (البحارة). وينتج عن هذه المواجهة المشتركة مع الشمس انقسام الفعّال إلى:

أحياء (بحارة)	×	ميت (ماجلان)

وهو انقسام يسمح لنا بأن ننسب إلى البحارة وإلى ماجلان، كل على حدة، التوصيفات الجسمانية/ أقوياء/ و/ ضعفاء/، بما أن الأوائل قد قاوموا تجربتى الحرارة والصقيع فى آن، بينما ماجلان قد فقد حياته.

لنسترجع الآن النموذج الذى استنتجناه انطلاقًا من «خطبة لوسياس»:



إذا كان ماجلان ـ مثل لوسياس ـ ضعيفًا جسمانيًا، فإن هذا ينطوى منطقيًا ـ شريطة أن يكون نموذجنا صحيحًا ـ على أنه أيضًا موهوب بالحكمة. ولا تقول قصيدتنا شيئًا عن ذلك إلا أن مرجعيتها ـ فى هذا السياق ـ تؤكد هذا التوصيف لماجلان، جاعلة منه مجسدًا فعليًا هنا لصورة الـ/ حكيم/. وينطبق ذلك أيضًا على البحارة الذين ينطوى نموذجنا على توصيفهم بالـ «جبن» مما يتأكد أيضًا فى مرجعيتها(٣٨).

وخلال هذا الجمع بين القيم المتضادة والمتناقضة، وخلال الجمع بين الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/، تبدو لنا الذات الفعالة «نحن» - قبل كل شئ - مؤهلة لتحقيق هذه الخريطة السردية المستندة إلى قوانين اليوتوبيا، والتى أطلقنا عليها اسم/ انتصار الحكيم/. ورغم ذلك، فهذا الاستثمار المتناقض هو نفسه سبب انقسامه لأنه - كما يمكن أن نلحظ - لا توجد شخصية واحدة تأخذ على عاتقها تجسيد مجمل القيم، فهذه الأخيرة تجسد نفسها موزعة داخل ذات - فعالة «نحن»، وعلى عناصر الفاعل الجمعى «بحارة» (الذى يأخذ على عاتقه تجسيد القيم المضادة)، وعلى الفاعل الفردى «ماجلان» (الذى يتكفل بتجسيد القيم الإيجابية).

فما دلالة هذا الجمع؟ يبدو أن البحارة بقبولهم الخضوع إلى الحكيم، وبارتباطهم بالبحث عن المعرفة، يريدون إنكار كيانهم، فـ/ جبنهم/ الذى يتجسد فى قبولهم الخضوع لقيادة/ ضعيف/، و/ قوتهم/ التى يضعونها فى خدمة الـ/ حكمة/، يجعلانهم فى ناحية عكسية من ماجلان - مثله كمثل لوسياس - الذى يهدف إلى الاستحواذ على الوظيفة الحربية بالانضمام إلى البحارة. تجسد السفينة التى تبحر هكذا فى البحر تلك الجمهورية المثالية التى تتعاون فيها الوظيفتان - السحرية والقضائية من جانب، والحربية من جانب آخر - بتجانس حيث تقبل الثانية أن تضع نفسها فى خدمة الأولى.

إلا أن ذلك لا يضعه فى عداد المرسلين الكوزمولوجيين، فالمحارب - كما رأينا - يعد مفوضًا من المرسل المضاد «الشمس»، بينما الـ/ حكيم/ ينبغى أن يكون على صلة بمرسلى الـ/ حياة/ - أى «الأرض» - وفقًا لما يمثله من قيم. بيد أن التعاون بين الـ/ حكيم/ والـ/ محارب/ يتجسد - بالمقارنة بمرسليه - بوصفه خيانة، بما أنه يفترض اعترافًا بالمرسلين المتضادين كل بالآخر، أى اعتراف الـ/ حكيم/ بالشمس، واعتراف الـ/ محارب/ بالأرض. ويعلمنا أحد هؤلاء المرسلين، خلال فعله، أنه لا يعترف بهذه الخيانة، حيث تصدق الشمس سلبًا على محاولة الجمع بينهم، بقتلها ماجلان، وبتعذيبها «البحارة»، وبإنهائها مشروعهم المشترك إلى الفشل هكذا. بل إنها تنجح فى إظهار الأرض التى هى مرسِل الـ/ حياة/، والتى تمت خيانتها أساسًا، كما لو كانت مرسلاً للـ/ موت/، بما أنها تحوّلها - فى عيون البحارة - من تفاحة إلى صخرة عقيم.

هكذا يفشل ماجلان - مثل لوسياس - فى الاستحواذ على الوظيفة الحربية، ويموت لهذا السبب. أما البحارة فليسوا مهزومين إلى هذا الحد؛ لأن الشمس إذا كانت قد تمكنت من فرض الفشل عليهم على المستوى التداولى خلال منعهم من الانضمام إلى الوظيفة الأولى، ومن التحول إلى/ حكماء/، فإنها لم تتمكن من إقناعهم بأن خريطتهم الأساسية بلا قيمة. وفى الحقيقة إنه رغم «الدوران» الذى يصيبهم بالدوار، فإن البحارة لا يتخلون عن استقلاليتهم المعرفية[٣٩] بالنسبة إلى مرسِل الـ/ موت/، كما يحتفظون بالنسبة إلى خريطتهم السردية الأصلية بعنصر الأهلية الذى يؤسس دورهم كذات فاعلة، ألا وهو/ إرادة الفعل/ (دفن ماجلان) و/ إرادة المعرفة/. وتنتج حالة الحزن التى أثبتناها فيما سبق - إذن - عن تناقض بين [واجب - أن يكونوا - (محاربين)] الذى تنجح الشمس فى فرضه عليهم على المستوى التداولى، وبين [إرادة - أن يكونوا - (حكماء)] التى يؤكدونها على المستوى المعرفى.

٢ - ٥ - ٣ - ٤ الاستقلالية المعرفية للذات الفاعلة

من الممكن الآن أن نحاول إجراء تأويل لهذين الفعلين الغريبين التى حسبت الذات الفاعلة أنها سوف تؤديهما إذا ما توقف الكون للحظة عن الدوران: ألا وهى «دفن ماجلان» و«شم الريح».

٢ - ٥ - ٣ - ٤ - ١ مرسِل الحياة: الأرض

يقوم دفن الميت فى أى زمان ومكان على مواراته التراب. وفى سياق قصيدتنا، فإن ذلك يعنى - بخلاف ما سبق - ربط الـ/ حكيم/ (ماجلان) بمرسله الخاص الذى تقوم وظيفته على/ منح الحياة/. يحتوى هذا الدفن إذن - فى ذاته - على وعد بالبعث.

وتتصرف هذه الوظيفة للـ/ أرض/ فى (كائنات مملكة الليل) عند قراءة المجموعة الشعرية، ففى الحقيقة إن الأرض لا تنتج الحياة فحسب (قصيدة «علم القنطرة شرق» ـ البيت الثالث) [منحنى أنجبت الناس]، بل إنها تمتلك قدرة على إحياء الموتى أيضًا. فهؤلاء ـ أى جميع الـ/ حكماء/ الذين قتلوا على يد/ محارب/ ـ ليسوا جميعًا أمواتًا فى الحقيقة. فارتباطهم بالأرض يجعلهم يعيشون حياة سرية تنتظر لحظة القدرة على الظهور فى ملأ النهار؛ وفى قصيدة «طيور المخيم» يعج بطن الأرض بالحياة حتى إنها تقلق الـ/ محارب/ الذى يحتل تلك المساحة منها (الأبيات من الخامس إلى العشرين)؛ أما المهدى فى «عرس المهدى» فهو من صلب الأرض («من جسد الأرض» ـ البيت العشرون) [تحدّر نهرا]، ومن داخلها يبعث ـ فى شكل نهر أولاً ـ (البيت الثانى والعشرون) مرة أخرى إلى الحياة. وفى قصيدة «إلى الرسام عدلى رزق الله» ـ وهى واحدة من قصيدتى «آيات من سورة اللون» ـ تحتفظ الأهرامات وموميااواتها بـ «الخبز والخمر» (البيتان السابع عشر والثامن عشر)، وفى عمق المقابر هناك تنطلق الحياة من جديد عندما تجئ اللحظة المناسبة (البيتان التاسع عشر والعشرون) [حين تحين مواعيد عودتهم للحياة]. وفى «مرثية لفيكتور هوجو» تقع الأفعال الإيجابية الوحيدة تحت الأرض، فى ممرات المترو (الأبيات من التاسع عشر إلى الثلاثين)؛ كما أن المرأة المذبوحة بسبب جريمة حب فى «إيقاعات شرقية» توجه عتابها إلى عاشقها وإلى المجتمع التقليدى مجتمعين، من عمق قبرها (القصيدة كلها)، مؤكدة هكذا، إن لم يكن بعثها الخاص، فعلى الأقل بعث الأفكار والمشاعر التى مارستها. وفى ضوء هذه الأمثلة، يبدو دور مرسِل الـ/ حياة/ الذى تقوم به الأرض، دوراً قوى التأسيس.

من هنا، فإن [إرادة ـ (دفن ماجلان)] تتيح تأويلها بوصفها نوعًا من التحدى سوف يقوم به «البحارة» حيال «الشمس». لأنه إما أن تكون الأرض «صخرة» غير قادرة على منح الحياة، مثلما يستنتج البحارة تحت وقع الشمس، وبالتالى فإن «دفن ماجلان» يعنى إلحاق الميت بالـ/ موت/، أى إلحاق الشئ بمثيله، وهو إلحاق لا يمكن أن ينتج عنه أى شئ؛ وإما أنه صحيح أن الأرض «تفاحة» كما كانوا يعتقدون قبل مواجهتهم مع مرسِل الـ/ موت/، وبالتالى فإن «دفن ماجلان» يعنى إلحاق الميت بمرسِل الـ/ حياة/، وهو إلحاق سوف ينتج عنه بعث الـ/ حكيم/. باختصار، فإن [إرادة ـ (دفن ماجلان)] تؤكد أن البحارة يريدون معرفة إذا ما كانت الأرض/ تمنح الحياة/ أم لا، ومن هنا فإن ذلك يعنى وضع المعرفة المكتسبة عن طريق المرسِل المضاد محل سؤال.

٢ ـ ٥ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٢ اللامرسِل: الريح

يُعتبر «شمّ الريح» أولاً نشاطًا خاصًا بأى بحار غير مجرب، فالريح هى التى تعرّفه ما إذا كان الجو سيظل صحواً أو سينقلب إلى عاصفة، وهى التى تعرّفه ما إذا كان قريبًا من الشواطئ أم بعيداً عنها. وبالنسبة إلى الخريطة السردية المساعدة/ إبحار/ فإن تأكيد الرغبة فى «شمّ الريح» تعنى [إرادة ـ (التوجه)]، أى/ إرادة ـ معرفة/ المكان الذى يقع فيه المرء.

يؤكد السؤال الأول، الذى تسمى الذات الفاعلة إلى معرفة جوابه خلال (شمّ الريح)، هذه الرؤية، حيث يمكن أن نستقرئ بوضوح عبارة «هل تحمل [الريح] ضمن الشاطئ الآخر؟» ـ أولاً ـ بوصفها استفساراً عن المسافة التى تفصل الذات الفاعلة عن البر. لكن هناك معنى أعمق من ذلك. فهذا السؤال ـ مصوغًا بهذه الطريقة ـ يفترض للـ «أرض» «طعمًا» مسلمًا به ـ تلك الأرض المجسدة هنا بلاغياً بكلمة «ساعة». ويحيلنا هذا التأكيد إلى البيت الرابع حيث تصل الذات الفاعلة إلى استنتاج أن الأرض ليست «تفاحة» ـ أى ليست شيئًا له «طعم». من ناحية أخرى، فإن وحدة المعنى «طعم» تشير إلى مذاق محايد، إما محبب أو غير محبب، إما «لذيذ» أو «مر». ونرى أن السؤال يحمل ـ من جديد ـ استفساراً عن باطن الأرض، فهل هى أداة قابلة للاستهلاك وللالتهام (الأرض ـ التفاحة)، أم هى أداة غير قابلة لهذا أو لذاك (الأرض ـ الصخرة)؟ هل هى «الأرض مانحة الغذاء» أم هى مملكة الموت؟

ومن المفترض أن الريح ـ فى الخريطتين السرديتين المساعدة والأساسية ـ تقوم هنا بدور مرسِل المعرفة، وهو الدور الذى يقربها من الشمس. وترجح عناصر أخرى هذا التقارب:

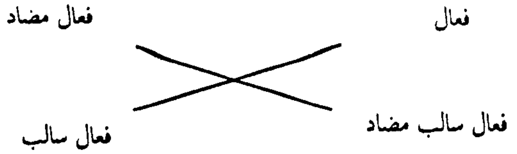
ـ فى مواجهة الأرض، التى تقع فى الفضاء السفلى، تحتل الريح والشمس وحدهما الفضاء العلوى (حتى إن كان فعلهما يتجلى بشكل أو بآخر فى الفضاء السفلى).

ـ يحمل «الشاطئ الآخر» الذى يُفترض فى الريح أن تقدم معلومات عنه، تجانسات غريبة مع كلمات أخرى، وفى الحقيقة: قافية البيت العاشر مع البيت الثالث، حروف الطاء الثلاثة التى تحتويها القصيدة. اثنان من هذه الطاءات يوجدان فى المُركب الاسمى الذى يختتم البيت العاشر («طعم الشاطئ الآخر»)، والثالثة فى لفظة «السرطان» فى ختام البيت الأول. وهكذا يجد هذا «الشاطئ الآخر» نفسه مدمجًا مع مدار الجدى حيث الشمس زهرة مقرورة، ومع مدار السرطان حيث الشمس تتجلى بوصفها حرارة مدمرة. وتبدو المعلومات التى تقدمها إلينا الريح إذن مشكوكًا فى أمرها، فخلال الإيحاء بأنها تتعلق بباطن الأرض تحمل فى حقيقتها معرفة عن المرسِل المميت، أى عن الشمس.

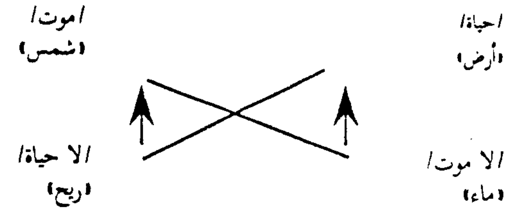
ويثبت من قراءة قصائد أخرى فى هذه المجموعة الشعرية أن الريح متحالفة مع الشمس وأنها تقع فى الإشارة اللغوية (المقترنة بزمان ومكان تلفظها) إلى الـ/ موت/؛ ففى قصيدة «كائنات مملكة الليل» يتم تعريف الريح بوصفها سمًا يفصل بين البشر (الأبيات من الخامس والثمانين إلى التسعين)، وفى قصيدة «مرثية إلى فيكتور هوجو» نجد أن الريح محملة بالسم؛ أما فى القصيدة المهداة إلى عدلى رزق الله فالريشة تركيب الريح فى أثر اللون (وهو ظاهرة فيزيقية راجعة إلى الضوء؛ أى إلى الشمس) حتى شجرة الأرز فى لبنان تمتص الريح دمها، إذا جاز التعبير. ونستنتج من ذلك موت شجرة الأرز التى تُعد فى ذاتها منتجًا مرتبطًا بالأرض والماء، مثلها مثل جميع الأشجار فى (كائنات مملكة الليل).

٢ ـ ٥ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٣ الكون البلاغى

من هنا، يصبح من الممكن اقتراح مربع سيميوطيقى يحيط بالتنظيم الكامن لمختلف المرسلين الكوزمولوجيين، حيث كل فعّال قابل للانقسام إلى أربعة مواضع:



وبما أن اثنين من هذه المواضع تحتلهما الأرض والشمس، مرسلتى الـ/ حياة/ والـ/ موت، فإن الريح والماء لا يمكنهما إلا أن يقتسما قيمتىْ الـ/ لا حياة/ والـ/ لا موت/ ووفقًا للتجانسات التى يبدو أن الريح تنطوى عليها مع الشمس، يمكننا أن نعتبر هذه الأولى مجسدة لقيمة الـ/ لا حياة/، وتتبقى قيمة الـ/ لا موت/ التى سيجسدها العنصر المائى.

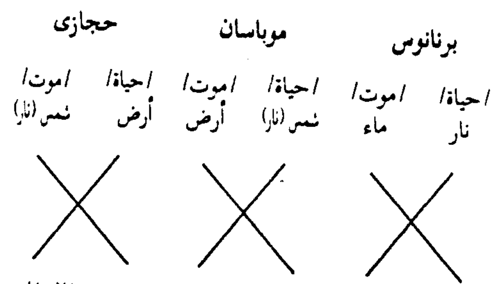


تفرض ملحوظات عديدة وجودها قبل الاستمرار فى تحليل هذه القصيدة، فكما أشرنا فيما سبق فإن هذا النموذج لا يشكل إلا فرضية فى البحث. ويطرح الماء تحديداً مشكلة فى (كائنات مملكة النيل): فهو مرتبط بالفضاء السفلى فى شكل الأنهار والبحيرات[٤٠] بما أنها تشكل مساحات أفقية، وفى شكل الينابيع[٤١] والعيون المائية[٤٢] بما أنها توجد مرتبطة بشكل حميم بعنصر الأرض، مما يبدو أنه يلعب دوراً إيجابيًا بطريقة غير ملتبسة. ورغم ذلك، فإن هذا الأمر لا ينطبق على المطر والسحب التى تجسد بسبب موقعها الرأسى وتجانساتها مع الفضاء العلوى قيمًا سلبية أحيانًا أو، على الأقل، قيمًا مبهمة[٤٣]. وهكذا مثلاً يتجه النيل فى قصيدة «القيامة والطفل الضائع» رأسيًا حتى السماء (الأبيات من الثالث إلى الخامس) قبل أن يأخذ معه كل شئ حى على الأرض: المدن والقرى والحيوانات (البيتان الثامن والتاسع). أما ماء المطر فى قصيدة «تقاطعات» فيوجد مجتمعاً مع الخيوط التى تغزلها إحدى آلهة الإغريق (la parque) (البيت الثانى)، وفى قصيدة «ثلج» يلعب الثلج دوراً أقل ما يقال عنه أنه

مبهم. وعلى الرغم من ذلك، وبشكل عام، يبدو الماء مرتبطاً بقيم إيجابية أكثر منها سلبية[٤٤].

وإذا كان النموذج الذى قدمناه صحيحًا ويحيط فعليًا بالكون البلاغى التحتى فى مجمل المجموعة الشعرية، فإنه يمكن أن يمثل أيضًا فائدة أخرى على درجة كبيرة من الأهمية، حيث يمكن استخدامه بوصفه قاعدة تحليلية بهدف معرفة ما إذا كان هذا التنظيم للكون البلاغى خاصاً بحجازى وحده أم هو مطروح عند كتاب عرب معاصرين آخرين. ونلحظ فى هذا الصدد أن الشمس هى العدو الأكبر لبطل رواية (نجمة أغسطس)[٤٥] للروائى المصرى صنع الله إبراهيم، كما أن الماء يلعب فى هذه الرواية دوراً شديد الإيجابية.

من ناحية أخرى، تُظهر مقارنة نموذجنا بالنماذج الموجودة لدى برنانوس وموباسان[٤٦]، اختلافات - مثيرة للاهتمام - بين حساسية الكتّاب الفرنسيين فى القرن التاسع عشر وحساسية شاعرنا العربى المعاصر.



فى الحقيقة إنه على الرغم من الاختلافات التى لا يمكن تجاهلها، فإن الشمس تحتفظ لدى الكاتبين الفرنسيين بدورها مرسِل لك/ حياة/، بينما لدى حجازى (وربما أيضا لدى صنع الله إبراهيم) تقوم بدور مرسل الـ /موت/ - وهو اختلاف يتيح لنا أن نفسره ببساطة وفقاً للظروف المناخية المختلفة التى تسود كلاً من البلدين. وربما يرتاح هكذا أولئك الذين كانوا يطالبون مؤخراً بالبحث عن الاختلافات بين الأدبين العربى والأوروبى، ولو أن نموذجنا - كما قلنا مراراً - لا يمثل إلا فرضية بحث ينبغى التأكد من صحتها.

ويتبقى أن نشير إلى ملحوظة أخيرة سوف تعيدنا إلى قصيدتنا، ألا وهى أن «البحارة» - من حيث إنهم «نحن - الذات الفاعلة» - يعتمدون على مرسِلَين متضادين، هما الماء (/لا/ موت/) الذى يجعل السفينة تطفو، والريح (/لاحياة/) التى تجعلها تتقدم. ويبدو أن ذلك يفسر لنا شيئين :

- أن الفاعل يتقدم - بطريقة ما - نحو الـ / حياة / والـ /موت/ معا، ويترك نفسه تارة كى «يسترجعه» المرسِل «الشمس»، وتارة أخرى كى يسترجعه المرسِل «الأرض».

- الطابع المخادع للخطاب الذى يتبناه، والذى يقوم على تقديم خريطة سردية ما على أنها متحققة، بينما يتبدى لنا كلما تقدمنا فى قراءة النص أنها تجسد فشلاً.

٢ - ٦ اليوتوبيا : الـ / محارب حكيماً /أو الـ /حكيم محارباً

يتبقى لنا الآن أن نهتم بـ «الأسئلة» الأربعة الأخيرة التى تسعى الذات الفاعلة إلى معرفة جوابها خلال «ثم الريح».

٢ - ٦ - ١ تحول مكرس إلى الفشل

تتعلق هذه الاستفهمات/ التعجبات الأربعة المسبوقة بحرف «كم»، والتى تتراكم فيها أسماء الأماكن، بـ:

- المسافة التى تفصل من ناحية بين شيلى ونيويورك وموسكو (الأبيات من الحادى عشر إلى السادس عشر)، ومن ناحية أخرى بين مبنى البرلمان وسلاح الطيران (البيتان الخامس عشر والسادس عشر).

- عدد الأميال التى تفصل بين الكلاشنكوف والأيدى (البيت الرابع عشر)، وعدد المقابر التى تملأ المسافة بين الساحل والآخر (البيت الثالث عشر).

لنهتم أولاً بالسؤالين الأولين : نجد إشارة واضحة إلى الانقلاب الذى قاده الجنرال بينوشى، فى عام ١٩٧٣، على حكومة الاتحاد الشعبى للرئيس ألوندى فى شيلى. وعلى الرغم من ذلك، وحتى دون أن نلجأ إلى هذه الإشارة، فنحن

نعرف مسبقاً أن «البرلمان» هو الفضاء الخاص بالـ/حكيم/، بينما «سلاح الطيران» ينبع من النمط المعرفى للـ / محارب/. وتسمح لنا هذه الاستثمارات الدلالية، ومعها التشابهات الموجودة بين قسمى الأبيات على مستوى الصياغة، بأن نقابل بين:

/الحكيم/	×	/المحارب/
«برلمان»	×	«طيران»
«شيلى»	×	«نيويورك»
		«موسكو»

تتلقى أسماء الأماكن الثلاثة دلالتها، إذن، من السياق نفسه، حيث يتعلق السؤلان التعجبيان ـ بشكل قاطع ـ بالمسافة الكبيرة التى تفصل بين الـ /محارب/ والـ /حكيم/، وبين الـ/موت/ والـ/الحياة/.

أما البيت الرابع عشر فيمكننا أن نستنتج فيه أولاً: أن المركب الاسمى «الأيدى» تتفق قافيته مع «شيلى» بينما الوقع الصوتى الروسى لوحدة المعنى «كلاشنكوف» ـ وهو سلاح سوفييتى الصنع ـ يحيلنا إلى النمط المعرفى للـ /محارب/ وإلى موسكو.

تقوم آلاف الأميال التى تفصل بن «الأيدى» والسلاح الذى سمح لشيلى بالدفاع عن نفسها، بالوظيفة نفسها التى قامت بها «الشيخوخة» عندما أسقطت السيف من يد لوسياس. ونلحظ أيضاً أن الوحدة اللغوية أو الوحدة اللغوية الكلاسيكية/ إرادة/ التى افترضناها من قبل[٤٧] فى وحدة المعنى «يد» توجد ـ بطريقة ما ـ وقد تم تحييدها بفعل أن «الأيدى» تشكل قافية قوية مع «الجدى» فى البيت الثالث، وإذن مع مدار الجدى نفسه الذى يرتبط ببرودة الشمس. بيد أن الأيدى الباردة غير قادرة على القيام بوظيفتها الخاصة، ألا وهى الإمساك بالأشياء؛ أى الإمساك هنا بالكلاشنكوف. وهكذا نجد استحالة تحول/ الحكيم/ إلى /محارب/ نفسها مصوغة مرة فى شكل السن، ومرة فى شكل مسافة مستحيلة العبور، بل مصوغة أيضاً فى شكل عدم قدرة جسمانية راجعة إلى البرد. وباسترجاع الخريطة التى صغناها فيما يتعلق بالقصيدة السابقة[٤٨]، فإن «الأسلحة» الثلاثة ـ الأيدى والكلاشنكوف والطيران ـ تتيح توزيعها كما يلى:

/فقدان (القدرة)/
«أيدى (باردة)»

/أخذ (القدرة)/
«طيران»

/عدم أخذ
(القدرة)/

/عدم فقدان
(القدرة)/
«كلاشنكوف»

وفى كلمات مختلفة، ينطق البيت الرابع عشر، إذن، بالمشكلة نفسها التى تمت صياغتها فى البيتين الحادى عشر والثانى عشر، وفى البيتين الخامس عشر والسادس عشر، وذلك بالإلحاح على المسافة /كم هى كبيرة!ـ التى تفصل بين الأيدى المجمدة للـ /حكيم/ والسلاح المخلص للـ /محارب/.

٢ ـ ٦ـ٢ وعد بالبعث

يتبقى فى النهاية البيت الثالث عشر الذى يتساءل عن عدد القبور التى تملأ الفضاء الأرضى ويجيب ضمنياً بأنها لا حصر لها. بيد أننا نعرف مسبقاً أن القبر والأرض يحملان معنى مزدوجاً، فهما فى الظاهر فضاء للموتى ومملكة لهم، بينما يخفيان فى الحقيقة أحياءً ينتظرون ساعة بعثهم المقبل. ينبغى، إذن، أن نضع هذا البيت فى علاقة مع البيت السابع حيث السؤال عن دفن ماجلان، وحيث تطرح المشكلة نفسها: فإما أن هذه القبور تكرس سيادة الموت ـ الشمس، وإما أنها وعد بحياة جديدة يبزغ فيها الـ/حكماء/ ـ وقد كبروا وأثروا خلال ارتباطهم بالمرسِل ـ الأرض ـ من قبورهم للاستيلاء على الكرة الأرضية وحكمها بواسطة السلاح (انظر «عرس المهدى» الأبيات من الثانى والثمانين إلى الخامس والثمانين)، أى الـ /سلام/.

هكذا ، إذن، تتمثل المجموعة الشعرية لأحمد عبد المعطى حجازى بوصفها تأملاً فى العالم: العالم كما يبدو

فى عينى الشاعر ـ مهـددا بالحرب وواقعاً تحت سيطرة الـ/محارب/؛ والعالم كما ينبغى «أن يكون» فى عينى الشاعر ـ كونًا للسلام والمعرفة، يصبح الإنسان فيه إنساناً بتحوله /حكيماً/. فهل هذه رؤية تشاؤمية؟ أم رؤية يوتوبية؟

نعتقد أن الأمر يتجاوز هذا وذاك بما أن حجازى يتساءل عن إمكان تجاوز التناقض ويقترح حلولاً، فهو يقول لنا إنه ينبغى ـ رغم المظهر العبثى لذلك ـ أن يقبل الـ/حكيم/ أن يصبح/ محارباً/، فهذا هو ثمن انتصار السلام والحكمة. ويلحق الشاعر هذا الدور التوفيقى بأولئك الذين يطلق عليهم اسم «الثوار»، وبالمهدى (بن بركة) فى «عرس المهدى»، وبالفلسطينيين فى «طيور الخيم»، وبآخرين، فالحكماء ـ المحاربون (أو المحاربون ـ الحكماء) هم من يحملون ـ فى عينى الشاعر ـ أمل الإنسانية، إذا كان هناك أمل لها.

فى الوقت الذى ينعقد فيه مؤتمر مدريد لنزع السلاح، وتمتلئ فيه الشوارع بمتظاهرين من أجل السلام، وفى الوقت الذى يستمر فيه العالم الثالث فى معاناته من القهر والحرب، فإن هذه المجموعة الشعرية لأحمد عبد المعطى حجازى ـ بما تشكله من تأمل عام حول أوضاع ممارسة السلطة، تؤكد وجودها، إذن، بوصفها تجسيداً مدهشاً للأحداث الراهنة.

الهوامش

* أدين بالشكر لزملائى السوريين والفرنسيين بالمعهد الفرنسى للدراسات العربية بدمشق، فدون كرمهم ومساندتهم لم تكن هذه الدراسة لترى النور، لاسيما أنها كتبت فى ظروف خاصة مجهدة للغاية، لعلهم يجدون فى هذه العبارات شهادة لتقديرى لهم ولصداقتى.

(١) A.J. Greimas, J. Courès, Paris 1979.

(٢) **كائنات مملكة الليل**، أحمد عبد المعطى حجازى، بيروت ١٩٧٨.

(٣) وذلك بناءً على ترجمة بن شيخ الصادرة بعنوان **أحمد عبد المعطى حجازى، أرض زمرد**، بباريس ١٩٨٠، وهى ترجمة تستند إلى القصيدة المشهورة «أنشودة جنائزية إلى ... فدريكو جارسيا لوركا.

(٤) المرجع السابق نفسه، فى صفحتى ...

(٥) نستند هنا إلى مجمل أعمال جورج ... مستنداً إلى عمله: **الأسطورة والملحمة** «بجزئيه»، باريس ١٩٦٨ ...

(٦) حول إشكالية التلفظ، انظر:

- Greimas- Courtés, **Dictionnaire, articles énonciation, énonciateur, éno...**, **débrayage, embrayage** et J. - Cl.

- Coquet, Prolégomènes **à l'analyse modale (fragments), le sujet é...**, Documents de recherches sémio- linguistiques ... Institut de la Langue française, EHESS - CNRS, N°3, Paris 1979

(٧) انظر صفحة ٤٢٠ من: Greimas - Courtès, **Dictionnaire.**

(٨) سوف نشير من الآن فصاعداً إلى الفاعل لوسيامر باسم الـ/ حكيم/.

(٩) حول إشكالية «إرادة أن يكون»، انظر:

- Greimas, **De la modalisation de l'être**, Bulletin du groupe de Recherches sémio - linguistiques (EHESS) - Institut de la Langue française (CNRS), N° 9, juin 1979, pp. 9 - 19.

- A. Henault, **Platon et la dynamique des passions**, ibid., pp 20 - 25.

(١٠) تعتبر الثنائية الفاعلية «ذات فاعلة ـ مرسل» من أكثر الأنماط التأليفية شيوعاً.

(١١) من الواضح أن نشاط الـ «خطيب» يتدخل فيه فعل بدنى (كلام وإيماء)، وعلى الرغم من ذلك فإنه ينبع من أهليته وليس من الفعل ذاته المكوّن لوظيفته التى هى وظيفة معرفية خالصة من حيث إنها تقوم على توصيل أداة ـ معرفة.

(١٢) المرجع المذكور فيما سبق:

Greimas - Courtés, op. pp 79 - 82.

(١٣) هناك عديد من الإشارات الإنجيلية فى **كائنات مملكة الليل**، وكذلك هناك إشارات قرآنية. ويتم تكرار المركب الاسمى «الخبز والنبيذ» فى قصيدة «إلى الرسام عدلى رزق الله» (البيت السابع عشر) حيث ترجمة صور أخرى تمت استعارتها من إنجيل العهد القديم. انظر أيضاً قصيدة «عرس المهدى»، فى الأبيات من الثانى والخمسين إلى الخامس والخمسين.

(١٤) انظر فيما يلى القسم ١ ـ ٦ ـ ١ ـ ١.

(١٥) ترجمة بن شيخ: المرجع المذكور فيما سبق، ص ١١٥.

(١٦) تشير عديد من قواميس اللغة العربية الفصحى إلى معنى التوبيخ الذى يمكن أن يحويه حرف «هل»، وذلك استناداً إلى مناقشات علماء النحو ـ فى هذا الصدد ـ الذين عكفوا على هذه المسألة منذ عصر سيبويه.

(١٧) W.H. Worrell, **The interrogative particle hal in Arabic according to native sources and the Kur'án**, 2ter Band, Strassburg 1908, pp.116 - 1...

(١٨) حتى لا نطيل فى هذا الصدد، نحيل القارئ ـ فى تحليل الـ «غضب» ـ إلى:

A.J. Greimas, **Maupassant, la sémiotique du texte: Exercices pratiques**, Paris 1976, p. 229

A.J. Greimas, **De la colère**, Documents, III, 27, Paris 1981.

(١٩) بخصوص هذه الفقرة، انظر المرجع السابق ذكره:
A.J - Greimas, Maupassaut, pp. 186 - 187.

(٢٠) بخصوص الموضع الصحيح لهذه الكلمات الأربعة فى المربع، انظر المرجع السابق:
A.J - Greimas, Maupassaut, p. 203.

(٢١) سوف تؤكد المحاولات مع مختلف القراء هذا التأويل، بل إننا قابلنا قراء قد اكتشفوا فى ذلك جملة مضادة تحقق ارتياحاً لهم.

(٢٢) انظر فيما سبق ١ ـ ٤ ـ ٣.

(٢٣) ونستنتج تبعًا لذلك، وفى سياق قصيدتنا، أن الـ «حكمة» والـ «شجاعة» تنبعان من نمط معرفى واحد.

(٢٤) وعلى الرغم من ذلك ينبغى أن نشير إلى أن «السقيفة» ـ وهو اسم مشتق من الأصل اللغوى نفسه ـ تحتوى فكرة المأوى.

(٢٥) لن نشير هنا بالطبع إلا إلى حلقات من حياة لوسياس تبدو لنا سديدة فى الخصوص الذى يهمنا.

(٢٦) سوف نتحدث مرة أخرى عن صورة الثور بخصوص قصيدة بابلو نيرودا.

(٢٧) Creimas - Courtès, Dictionnaire, art., Référence, p. 311.

(٢٨) سوف نعود فيما بعد إلى المشكلة التى يطرحها استخدام حجازى هنا لحرف «كم». انظر فيما بعد ٢ ـ ٥ ـ ١.

(٢٩) على عكس ما يرى البعض، نعتقد أن استخدام حجازى ـ الذى يحيد عن المألوف أحيانًا بلا شك ـ لعلامات الترقيم يجعلها دالة وليست اعتباطية.

(٣٠) وكذلك فى: «القيامة والطفل الضائع» فى الأبيات من السابع والثلاثين إلى السابع والأربعين، و «القطة تذكارية» فى البيتين الثانى والثلاثين والثالث والثلاثين، و «ثلج» فى الأبيات من الرابع والعشرين إلى السابع والعشرين، و«صورة شخصية» فى الأبيات من الثانى والأربعين إلى الرابع والأربعين، وفى البيت الثالث والسبعين.

(٣١) «سفر» البيت التاسع عشر؛ و «دمشق تقاتل» البيت الثالث والعشرين.

(٣٢) «مرثية لكارل ماركس»، البيت التاسع عشر.

(٣٣) «دمشق تقاتل»، البيت الثالث والعشرين.

(٣٤) المرجع السابق ذكره.
A.J. Greimas, Maupassant, pp. 79 - 80.

(٣٥) انظر المرجع السابق Maupassant، صفحة ٦٧.

(٣٦) كان هذا الإبحار حول نصف الكرة الأرضية موضوعًا لعديد من النصوص، مثل:

- Pigafetta, Premier voyage autour du monde par Magellan, Plon 1964.
- Denuce, La question des Moluques et la première navigation autour du globe, 1911.
- Baumgardt, Magellan, histoire du premier voyage autour du monde, 1943.
- Stefan Zweig, Magellan 1938.
- Pellud, Magellan et le premier tour du monde de la Victoria, 1961.

(٣٧) يعتبر استنساخ تجربة ما شيئًا شائعًا فى عدد لا يستهان به من النصوص الأدبية.

(٣٨) غالبًا ما تكون وظيفة المرجعية فى الحقيقة أن تخلط الأمور خلال تحويل انتباه القارئ عن النص الذى بين يديه، إلا أن لها أيضًا وظيفة إنارة مناطق ما فى النص. وتكمن المشكلة فى معرفة العناصر المرجعية السديدة بالنسبة إلى النص. لكن على أية حال فإن المرجعية لا يمكن أن يكون لها إلا دور تأكيدى للنتائج التى تم التوصل إليها انطلاقًا من تحليل النص.

(٣٩) حول استقلالية البعد المعرفى، انظر المرجع السابق ذكره:
A.J. Greimas, Maupassant, p. 228.

(٤٠) على سبيل المثال: «كائنات مملكة الليل» فى البيت الستين، و «القطة تذكارية» فى الأبيات من العشرين إلى الرابع والعشرين، و «القيامة والطفل الضائع» فى البيت الثانى والخمسين، و «عرس المهدى» فى البيت الثانى والعشرين.

(٤١) «غرفة المرأة الوحيدة» فى الأبيات من الرابع والثلاثين إلى السادس والثلاثين.

(٤٢) «طيور الجحيم» فى البيت التاسع.

(٤٣) على سبيل المثال: البيت الأخير من «بطالة»، والبيت قبل الأخير من «دمشق تقاتل». انظر أيضًا «عرس المهدى» فى البيتين الثالث والعشرين والرابع والعشرين، و «سفر» فى البيت السابع.

(٤٤) انظر «كائنات مملكة الليل» فى البيت الرابع والستين، و «إلى الرسام عدلى رزق الله» فى البيتين الستين والواحد والستين، و «القيامة والطفل الضائع» فى البيت الرابع والثلاثين، و «مرثية لكارل ماركس» فى البيت الثالث والعشرين.

(٤٥) صنع الله إبراهيم، نجمة أغسطس، دمشق ١٩٧٤.

(٤٦) قام تحسين يوسيل بتحليل عالم برنانوس، وكانت «خيال برنانوس» هى رسالة الدكتوراة التى تقدم بها إلى كلية الآداب باستنبول. كما صاغ جريماس هذا العالم فى كتابه:
Sémantique Structurale, Paris 1966, p. 222.

أما عالم موباسان المتخيل فقد حلله جريماس فى عمله "Maupassant" السابق ذكره.

(٤٧) انظر فيما سبق: ١ ـ ٣ ـ ٣.

(٤٨) انظر فيما سبق: ١ ـ ٤ ـ ٧.



كائنات مملكة حجازى الشعرية

محمد إبراهيم أبو سنة*

عبر تجليات الحداثة الشعرية العربية التى نهضت عاتية ومدوية من الركام السياسى والثقافى والفلسفى لعقد الأربعينيات، عقد التصدعات التاريخية فى خارطة العالم عامة وجغرافية الوطن العربى خاصة، تتبدى تجربة أحمد عبدالمعطى حجازى الشعرية ممثلة لأفقين فسيحين تتناثر فى جنباتهما عشرات الكواكب والنيازك والأقمار والمجرات والشموس، أفق الغروب الدامع الحزين للرومانسية، وأفق التوقعات المتفجرة للواقعية ويتواصل الأفقان عبر معبر تاريخى يستند إلى كلاسيكية محتضرة. ويطلع الشاعر باعتباره الكائن الأول فى مملكته التى حاول تأسيسها بحد القصيدة الباتر وتوسعت هذه المملكة وترامت أطرافها بفتوحات جديدة، هيأ لها الوعى العميق النافذ وتراكم الخبرة وتقلب الأرض تحت الأقدام وامتداد الرؤى والأحلام إلى مشارف مدن لم تكن تخطر ببال

* شاعر مصرى

هذا الفتى البرئ الساذج القادم من إحدى قرى المنوفية، فى أوائل الخمسينيات من هذا القرن، إلى مدينة تتفجر بالثورة التى حسمت عراك الأحزاب السياسية لتطرح رؤاها الوطنية فى حتمية الاستقلال ورؤاها الاجتماعية فى تحقيق العدل الاجتماعى، ورؤاها القومية فى السعى إلى وحدة العرب. يأتى حجازى مشبعا برواسب من رؤى وأيديولوچيات دينية ونزوات مراهق غريب يبكى فقْد أبيه وحرمانه من حبيبته ويحن إلى حضن أمه، يأتى فى رحلة من قرية لا تعرف السعادة ليراهن على وجوده الشعرى فى مدينة لا تعرف الحب. ويفلح حجازى فى احتواء الصدمة الحضارية بين عالم القرية وعالم المدينة ولكنه، قبل ذلك، يجسد تجاربه الأولى التى تجمع بين الرعشة الرومانسية فى قصيدة «العام السادس عشر»، والحس الواقعى فى «مقتل صبى»، والفاجعة التاريخية فى «مذبحة القلعة»، وإدانة المدينة فى «الطريق إلى السيدة». ولعل أول مظهر من مظاهر إدراك المفارقة بين عالم الماضى وعالم

الحاضر، عالم القرية وعالم المدينة، هو التقاط الشاعر حركة الزمن التى انعكست على رؤيته لحياته فيما بعد. فهو يعبر فى قصيدة «الطريق إلى السيدة» عن لحظات الملامسة الأولى مع المدينة، عبر السؤال الساذج عن الطريق إلى السيدة. ويقوده الطريق إلى هذه الآلة التى تفزعه «الترام»، وهو المقابل العصرى للدابة التى عرفها الشاعر فى قريته. يلحظ الشاعر السرعة فى الحركة، حركة السير، ثم يلتقى بسيارة بها بشر يضحكون، أسنانهم بيضاء ووجوههم مزهوة. عند رؤية الشاعر للترام لا يلحظ سوى السرعة ويصيبه الخوف من هذه الآلة الحديدية ولاتحيله الآلة إلا إلى نفسه، الخوف والدهشة، ولكنه عند رؤية السيارة تتداعى فى وعيه دلالات اجتماعية توحى بنشوء فكرة التقسيم الطبقى: الناس يمضون سراعا/لايحفلون/أشباحهم تمضى تباعا/لاينظرون/حتى إذا مر الزحام /لايفزعون/لكننى أخشى الترا م/كل غريب هاهنا يخشى الترام. أما المغزى الاجتماعى فيبتدئ عند مرور سيارة فارهة: وأقبلت سيارة مجنحة كأنها صدر القدر/تقل ناسا يضحكون فى صفاء/أسنانهم بيضاء فى لون الضياء/رؤوسهم مرنحة/وجوههم مجلوة مثل الزهر.إن هذه السرعة التى تجسدت فى حركة الآلة هى التى أوحت للشاعر بمغزى مرور الوقت فى قصيدة العام السادس عشر: أصدقائى نحن قد نغفو قليلا/بينما الساعة فى الميدان تمضى/ ثم نصحو فإذا الركب يمرر وإذا نحن تغيرنا كثيرا/وتركنا الأقبية. إن حركة الزمن هى الشرارة الأولى التى أذكت جمرة الوعى فى عقل الشاعر ووجدانه. إن الزمن الريفى هو زمن متروك منسجم مطمئن لا يوحى بالقلق، متسق مع حركة الإنسان والحيوان والنبات والطير: وجاء مساء/وكنت على الطريق الملتوى أمشى/وقريتنا بحضن المغرب الشفقى/رؤى أفق/مخادع ثرة التلوين والنقش/تنام على مشارفها ظلال نخيل/ومئذنة تلوى ظلها فى صفحة الترعة/رؤى مسحورة تمشى/وكنت أرى عناق الزهر للزهور وأسمع غمغمات الطير للطير/ وأصوات البهائم تختفى فى مدخل القرية/وفى أنفى روائح خصب/عبير عناق. إن إنسان القرية لا يفكر كثيرا فى مرورالوقت ، إنه يؤقت حياته بالشروق والغروب كما يؤقتها بمواقيت الصلاة وبالفصول الزراعية. الزمن الريفى يرتبط بالطبيعة والدين ولقمة العيش، وهى منظومات ثلاث تتعلق بإرادة الله، فالإنسان لايستطيع أن يتدخل فى مواعيد الغروب والشروق، كما يدفعه إيمانه العميق إلى التسليم المطلق بما يأتى به القدر، وهو فى رزقه الذى يعتمد على الزراعة لايقدر أن يحمل البذرة على أن تشق التربة وتتفتح، هو «زمن طقسى»، ولكن الزمن فى المدينة يحيل إلى العلاقة الاجتماعية، حيث الآلة تقودهم وتحدد ردود أفعالهم، إنه (زمن اجتماعى). وإذا كانت الآلة هى إحدى الكائنات الأولى فى مملكة حجازى الشعرية فإنه لايلبث، ومع تنامى وعيه الاجتماعى، أن يركز على الإنسان المفرد المجهول الذى يواجه مصيره تحت عجلات ترام أو سيارة. «الترام والسيارة »مرة أخرى، إنهما يثيران الفزع أو المفارقة الطبقية، ولكنهما أيضا قد يصبحان قاتلين «فى مقتل صبى»، (مدينة بلا قلب) يركز الشاعر على الفعل التراجيدى للموت، تجسيد التجربة فى كثافة ونفاذ وتأثير: الموت فى الميدان طن/العجلات صفرت توقفت/قالوا ابن من ؟/ولم يجب أحد / فليس يعرف اسمه هنا سواه/ياولداه/قيلت وغاب القائل الحزين/والتقت العيون بالعيون/ولم يجب أحد/فالناس فى المدائن الكبرى عدد/جاء ولد مات ولد. هذه السديمية هى إحدى خصائص كائنات المدينة التى لا قلب لها. وهذه التجربة تمتد فى عالم حجازى الشعرى لتتشكل فى صور وقصائد أخرى : «قصيدة الموت فجأة» فى ديوان (لم يبق إلا الاعتراف) : حملت رقم هاتفى يمر/واسمى/وعنوانى/حتى إذا سقطت فجأة تعرفتم علىّ وجاء إخوانى/تصوروا لو أنكم لم تحضروا ماذا يكون/أظل فى ثلاجة الموتى طوال ليلتين/يذهب إنسان إلى أمى وينعانى/أمى تلك المرأة الريفية الحزينة/كيف تسير وحدها فى هذه المدينة تحمل عنوانى/كيف ستقضى ليلها بجانبى فى الردهة الشاملة السكينة/تقهرها وحدتها/يريحها انفرادها بحزنها/حيث تظل تستعيد وحدها أحزانها الدفينة/تنسج من دموعها السوداء أكفانى. ثم يتمنى فى عودة إلى الموروث الشعبى القديم فى مواجهة مجهول المدينة الذى يفيض بالوحشة والانقطاع والعدم، يعود إلى المعرفة البدائية،طريقة التعرف الريفية، كأن الخوف من المدينة كان كامنا فى قلب الأمهات والآباء والأبناء، لذا فهم يضعون الوشم على أذرعهم وصدورهم. يقول:

ياليت أمى وشمتنى فى اخضرار ساعدى كيلا أتوه/كيلا أخون والدى/كيلا يضيع وجهى الأول تحت وجهى الثانى. بل إن «مقتل صبى» ظل هاجس الشاعر فى قصيدته «لا» التى تذكرنا ببيت دعبل الخزاعى:

إنى لأفتح عينى حين أفتحها
على كثير ولكن لا أرى أحدا.

فى هذه القصيدة التى تضج بالوحشة والفراغ ، يرى حجازى أنه أتى فعلا من أفعال الجنون: رأيت نفسى أعبر الشارع عارى الجسد/أغض طرفى خجلا من عوراتى/ثم أمده لأستجدى التفاتا عابرا/نظرة إشفاق علىّ من أحد/فلم أجد. ثم يقدم فرضا كأنه نتيجة مرتبطة بالمقدمة ارتباطا منطقيا: إذن/لو أننى لا قدر الله أصبت بالجنون وسرت أبكى عاريا بلاحياء/فلن يرد واحد علىّ أطراف الرداء/ لو أننى لا قدر الله سجنت/ثم عدت جائعا يمنعنى من السؤال الكبرياء/فلن يرد بعض جوعى واحد من هؤلاء/هذا الزحام لا أحد. إن الإدراك الموحش بالاغتراب فى المدينة يقود الشاعر إلى التعلق بالبطولة فى صورها السياسية والوطنية والقومية والإنسانية. وهو يرسم صورة للغدر والخديعة والقسوة فى مذبحة القلعة، تلك التى دبرها محمد على للمماليك لينفرد وحده بالسلطة. ويتبدى تعاطف الشاعرمع هذا المملوك الشارد الوحيد الذى نجا على حصانه بعد أن قفز من فوق أسوار القلعة مغامرا فى قفزة هائلة بالحياة طلبا للحياة: «ياحصانى طر بنا» : وإذا الفارس فى الجوّ عقاب/يتهاوى شاهرا فى الجو سيفه معطيا للشمس أنفه/تاركا للريح أطراف الثياب/كإله وثنى يتمشى فى السحاب. يدرك الشاعر أن الشجاعة هى إحدى ضرورات الكائن للتشبث بالبقاء، أو هى سمة البطولة التى يتغير معناها فى عالم الشاعر من القوة القادرة على صنع الخوارق إلى الحنو والعطف على الفقراء. البطل هنا هو الذى يجسد آمال الأمة: لوكان فارساً مغامرا/يلوح فى الخطر يأتى إلينا، رافعا فى قمة الردى قوائم الحصان/يكر لا يفر يقطف الرؤوس كالزهر/ويختفى عند انقشاع الموت فى سحب الدخان/لما تغنيت به/لما تحرك اللسان/ وكيف لى؟ وقد مضى بلا أثر. ولكن البطل وهو عبدالناصر فى القصيدة يتمثل فى الإنسان: إنى أغنى للذى رأيته يوم الأمانى مثله يوم الخطر/رأيته الإنسان أصفى ما يكون/ ألصق ما يكون بالأرض وأبواب البيوت والشجر/أكثرنا حزنا/أشدنا تفاؤلا أبرنا بنا/أحن من صافى الندى على الثمر. يدرك الشاعر أن البطل يفقد معجزاته إذا أكل من طعام أعدائه: كنت شجاعا ذات يوم/لكننى أكلت من طعام أعدائى فصرت مقعدا/وكنت شاعرا حكيماً ذات يوم/حتى إذا استطعت أن أحمّل اللفظين معنى واحدا/فقدت حكمتى وضاع الشعر منى بددا / وكنت عاشقا وفيا ذات يوم لكننى أفقد روحى فى النهار وأستحيل فى أواخر الليل شبحا مرتعداً. الشجاعة متمثلة فى البطل والحكيم والشاعر ولاعب السيرك هى تتويج لكائنات مملكة حجازى الشعرية التى تتناسل وتتكاثر عبر دواوينه المختلفة، فيصبح البطل شهيدا فى شدوان، ويصبح لاعب سيرك يواجه احتمالات الفاجعة كل ليلة، والشاعر نفسه يرى أن الرد على المدينة التى أعجبت به ولكنها حولته إلى أمير متسول لا يكون إلا بالشجاعة، شجاعة تقترب من المقامرة بكل شئ بل قد تقود إلى نزعة عدمية رافضة، هذه النزعة الكامنة فى أعماق الشاعر منذ لاحقه الخوف من الموت فى المدينة حتى رأى نفسه أميرا متسولا يبحث فى المدينة عن صديق يستره ويرد على عورته الرداء. ظل هذا الخيط حيا متناميا فى تجربة الشاعر حتى منتصف الوقت من أشجار الأسمنت: خذينى يا قطاة ورفرفى فى الطلح والأثل/لديني من سرابك مرة ثانية أو بديني/واقطعى حبلى. يواجه الشاعر عبر تجربته الطويلة مرارات الاختيار بين طرق كثيرة ، ولكنه يختار الشاعر الذى يتبدى مرة بطلا ومرة صعلوكا، إنه يظل قادرا دائما على التضحية بكل شئ، تلاحقه مدينة عرف فيها الجوع والغربة والوحشة والخوف، وهو فى كل مرة يتحول مع تحولات حياته ليصير أكثر صلابة وأشد ثباتا .

يحمل الشاعر فى ثنايا روحه الغامرة عذوبة المغنى الذى يفيض عاطفة وعدمية المقامر: إلى الجحيم/الليل والنهار والحدائق الخضراء والبيوت والأسواق والمرتبات والديون والجسور والفنادق/المخابئ المراحيض الجرائد الرسوم/إلى الجحيم اللغة المطاط والمضحك والمروض المفسر المصفق المشخص المحترف الهاوى المناور المداور العظيم/إلى الجحيم/إنى وضعتكم جميعا يا مواطنى سدوم/فى قاع

صندوق وألقيت بكم إلى الجحيم. تتزاحم حول الشاعر كائناته فى خيط مدهش من أهل القرية التى جاء منها : والده وأمه وحبيبته وضحايا من سكان المدينة التى رحل إليها غريبا بين الغرباء ، ثم أبطال من عصور مختلفة لهم بعض سمات القوة والحكمة والرحمة والمناورة والمقامرة فى لحظات الحسم. يدرك من يدخل مملكة حجازى الشعرية أنه يحاول بسط سلطانه على كل كائناتها؛ فهو يشكلهم فى أغلب الأحيان على هيئته، هيئة الشاعر المزهوّ بكلماته ، منذ كان فتى فى مطالع الشباب يتحدى حتى من علمه لعب السيف: أنا أصغر فرسان الكلمة/لكنى سوف أزاحم من علمنى لعب السيف / من علمنى تلوين الحرف/سأمر عليه ممتطيا صهوة فرسى لن أترجّل/ لن يأخذنى الخوف/فأنا الأصغر/لم أعرف بعد مصاحبة الأمراء/لم أتعلم خلق الندماء/لم أبع الكلمة بالذهب اللألاء / ماجردت السيف على أصحابى فرسان الكلمة. وهو يصوغ أبطاله وصعاليكه من وحى إيمانه برسالة الشاعر والتزامه القومى والوطنى والإنسانى، ولكنه بطل متمرد على فكرة الإطار الإيديولوجى الذى يهيـمن على بعض الشعراء فيحيلهم إلى أبواق وطبول.

قراءة حجازى تؤكد حتى فى المرحلة التى علت فيها نبرة الخطاب الشعرى السياسى، مرحلة «لم يبق إلا الاعتراف» و «مرثية العمر الجميل» ، أن الشاعر ظل واعيا بحدوده التى تقف به بمنأى عن التبعية السياسية. فهو حين يرثى أبطاله يدخلهم إلى غرف روحه الداخلية يحنو عليهم ويبكيهم ، ويودع فيهم أحلامه بل وعمره كله. إنه يتوحد بأبطاله وأصدقائه وأحبائه، وهو فى «مرثية العمر الجميل» يرسم نفسه عاشقا يتبع بطله على طريق الأمل فى غد يشرق فيه العدل والحرية والحب: إننى قد تبعتك من أول الحلم/من أول اليأس حتى نهايته ووفيت الذماما/ورحلت وراءك من مستحيل إلى مستحيل/لم أكن أشتهى أن أرى لون عينيك أو أن أميط اللثاما/كنت أمشى وراء دمى فأرى مدنا تتلألأ مثل البراعم حيث يغيم المدى ويضيع الصهيل. وحين يرثى صديقه «وحيد النقاش» يبحر معه فى رحلة الحياة والموت: كم تمنيت لو أننى ياحبيبى/قد نهيتك عن هذه الكأس/أوصدت دونك هذا الجمال. يتبدى حجازى مسيطرا يختار حرية الشاعر التى تدفعه مرة إلى الانكسار الفردى والتمرد فى مواجهة العالم، وهو فى حالة سفر دائم، حالة مواجهة للنقيض المعادى والواقع المنفرط فى عبثيته وتحولاته : أعبر الشارع المزحوم لا توقفنى العلامة / أثير حينما ذهبت الحب والبغض وأكره السآمة. هل هو التمرد الوجودى الذى يعرفه الشاعر دائما فى مواجهة الجمود والإذعان والآلية؟ أدفع رأسى ثمنا لكلمة أقولها/لضحكة أطلقها أو ابتسامة/أسافر الليلة فجأة ولا أرجو السلامة.

تتداخل فى تجارب المرحلة الأولى، مرحلة ماقبل باريس، مقاطع من الحنين الرومانسى وهدير من الواقعية الطبيعية تعلو فوق الإيديولوجية ونقودها، وحس كلاسيكى يتبدى فى جماليات الإيقاع وحرص على القافية. ولاشك أن الشاعر كان يعرف دعاوى التقليديين التى تتهم الحداثيين بالعجز عن السيطرة على الأدوات وينظرون إلى شعر الحداثة باعتباره هروبا فنيا من القواعد الصارمة؛ فكان على أحمد حجازى أن يواثبهم على مستوى الرؤية والأداة ، بدءا من ديوان (كائنات مملكة الليل) ديسمبر١٩٧٨ ، حيث تتجلى حداثة الشاعر فى الخروج على الحنين الرومانسى والهدير الواقعى الذى تقنّع بخطاب سياسى والموازنات الكلاسيكية. تجلت فى هذه المرحلة حرية الشاعر فى مواجهة ماضيه ، حيث أصبح أشد انغماسا فى الراهن الذى يكتسى ملامح أوروبية. لم يتخل عن دعائم عالمه؛ ظلت الثورة العربية ترافقه فى باريس وظل على ولائه لأبطاله الذين ينتمون إلى النضال ضد القهر والفقر والعبودية: أنا والثورة العربية نبحث عن عمل فى شوارع باريس/نبحث عن غرفة تتسكع فى شمس أبريل/إن زمانا مضى وزمان يجئ. وظل على تهليله للانتصارات العربية، ثلاث أغنيات للحرب، وجسد الانتفاضة المصرية فى القيامة والطفل الضائع.

ورثى المناضل الغربى عمر بن جلون. ثمة ولاءات باقية فى المرحلة الباريسية إلا أن حساسية فنية جديدة قد اعترت تجربة الشاعر . فقد اقتربت اللغة من طبيعة الأشياء وكادت تتخلى عن دورها الرمزى لتصبح هى الشئ الذى تتحدث عنه. وظهر الفعل الشعرى متجسدا فى صور جديدة محايدة ونهائية: يقول حجازى فى قصيدة «ثلج»، ولعلها أول ماكتب بعد وصوله إلى باريس فى عام ١٩٧٤ : البياض مفاجأة حين عريت نافذتى/شدنى من منامى النديف الذى كان يهطل متئدا مانحاً كل شئ نصاعته ومداه الشفيف شدنى/كان

دوامة من رفيف/جذبتني لها / فرحلنا معا وانطلقنا نرفرف من غير ظل ونرقص بين الصعود وبين الهبوط/يراودنا العشب والشجرات العرايا ومتكآت النوافذ والشرفات وأيدى الصغار وأيدى التماثيل والكائنات المطلة حول السقوف.

يقترب اللفظ من حالة الأشياء ويغادر سكونية المعجم وتتحرر الجملة الشعرية من منطلقها وتوقفاتها الحتمّية لترافق الحدث الذى أصبح خارجيا ، ولكنه يمت بوشائج عميقة إلى روح الشاعر ووجدانه وشواغله. ربما كانت الذاكرة هى مركز العمل الشعرى فى مرحلة اغتراب الشاعر الفرنسية، حيث تطفو صور الكائنات المثيرة للجدل والدهشة والمفارقة، «صورة شخصية للسيدة ص ك »، ولقطة تذكارية للقاء عابر. ولأن القصيدة الحجازية صارت تطل بحميمية أكثر على أفقها الخاص مرتبطة مرة باللون ومرة بالمكان ، فقد تواصل الشاعر مع عوالم تضج بكائنات غامضة تطلع فى أفق سيف وانلى وعدلى رزق الله وبيكاسو. إن قصيدة «تقاطعات» تمثل الحالة التى وجد الشاعر نفسه فيها ،حيث اتسعت الرؤيا وضاقت العبارة : وتكون أمسية مطر كخيط الغزل يقطعنى وأقطعه/وشوارع تنصب فى جسدى وأعبرها ويكون ضوء يلعب البلل الصقيل به/يفرقه ويجمعه/ويكون نهر يقتفى أثرى وريح مثقل بالغيم والأصداء يدفعنى وأدفعه/ويكون أنى حين ألقاه أضيعه .

إن حداثة حجازى تتميز بين الحداثات العربية بغلبة الهاجس الرومانسى رغم تقاطعه القوى مع الهاجس الواقعى الرمزى، ونلحظ ما يشبه الدورة الشعرية فى بروز كائنات ظلت تواصل بقاءها فى تجاربه. إن المرأة التى كانت توشك أن تكون جزءا ضروريا من وجوده فى ديوان (مدينة بلا قلب) تغدو امرأة مستقلة، امرأة وحيدة يعتريه الإشفاق عليها. يرسم الشاعر فى قصيدته الأولى كائنات مسرح التجربة فى قصيدة «كان لى قلب»: على المرآة بعض غبار/وفوق المخدع البالى روائح ثوم ومصباح صغير النار/وكل ملامح الغرفة/كما كانت مساء القبلة الأولى وحتى الثوب/حتى الثوب وكنت بحافة المخدع/تردين انبشاقة نهدك المترع وراء الثوب . هذا المدخل الواقعى إلى تجربة رومانسية يتطور ليصبح تجربة أخرى فى كائنات مملكة الليل، كأن بعض كائنات حجازى الشعرية تنمو بطريقتها الخاصة لتواجهنا مرة أخرى بعد دورة من الفهم والوعى والتطور. نلتقى فى قصيدة «كان لى قلب» بامرأة هى حبيبة الشاعر التى ترتبط بعالمه ويظل يناشدها أن ترحل معه إلى مصيره المجهول فى المدينة، كأن هذه المرأة نفسها هى التى رحلت وبعد دورة من الخيبة والعذاب والإحباط سكنت هذه القصيدة التى يعطى لها الشاعر عنوان «غرفة المرأة الوحيدة» ، امرأة وسط أشيائها التى تذكرها بالماضى، امرأة تطرد المدينة وتنشغل بوجودها المتمثل فى الرموز الحميمة لتجارب عبرت ولاتكاد تلتفت لوجود الشاعر وهى واقفة أمام المرآة . إن الأشياء فى هذه القصيدة تكتسب بعدا وجوديا عميقا لاتملك المرأة ولا الشاعر الفرار منه:كل شئ له موضع لايبارحه/وحضور/له من خطى الوقت خبز وماء/ومن ظلها المتأرجح إغفاءة ودمار/كل شئ له شهوة وبكاء/له نكهة الجسد المتعود وحدته/المتأمل فى ذاته/كل شئ مرايا لها وجهها ولها ما لأعضائها من حميمية وانكسار/والمرأة لاتتخذ الأشياء إلا فاتحة لينابيع هاربة من ذكريات قديمة/ربما استحضرت بالعقود المدلاة والشمعدانات/روحا بها تعود لبساتين هاربة/لينابيع تجرى على أوجه تترجرج تحت المياه النقية باسمة فى القرار.

تتفتح الذاكرة على مصراعيها فى كائنات مملكة الليل. ولكن القصيدة تظل مغلقة على أسرارها التى تتسرب منها لتظل شخصية الشاعر واضحة فى كل ما يقع على مسرح هذه القصيدة ؛ فهو يظل مشتبكا مع أبطاله ونسائه وإعجابه بعوالم الفنانين التشكيليين، ويظل حاضرا فى غرفة المرأة الوحيدة ويواصل رثاءه لزمنه ولرجال كانوا يمثلون عصورهم: فيكتور هيجو، كارل ماركس، وهو يواصل كذلك ترقبه نضال هذا الطائر الذى أمسكته الشباك: زمن كالأفول/فى انعقاد الظهيرة/والشمس فى السمت/كنت أرى طائرا/صالبا نفسه فى شباك التوهج/كنت أراقبه/فمتى يستفيق ويستأنف الضرب فى قلب هذا البياض المخيف إلى أن يغيب. ويكتمل الخط من نقطة البدء حتى الوصول، تكتمل ثمار القصيدة ولكن الرحلة تنفض خواءها بعد أن قضى الشاعر نهاره يطارد القطا فى وقت الربيع. كان القطا يلازم الشاعر من بلد إلى بلد ولكنه لا يراه إلا فى الاصلاح. إن القطا هو رمز السعادة التى ظل يحلم بها، الهناء الذى لا يتيسر له أبدا: كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد/يحط فى حلمى و يشدو فإذا قمت شرد. قضى الشاعر نهاره يصوب قوسه نحو القطا، ولكن

القطا أفلت منه : صوبت نحوه نهارى كله/ولم أصد/عدوت بين الماء والغيمة/بين الحلم واليقظة مسلوب الرشد/ومنذ خرجت من بلادى لم أعد.

يعود الوطن بكثافة وجوده إلى القصيدة، رغم أن الشاعر يعلن أنه لم يعد. إذن ، فالوطن يحتل مساحة القلب: هل كانت رحلة صيد؟ نحس من رمز القطا أن الشاعر يحيا فى برية تجمع بين الحرية والخواء والمتاهة، وتقوده «البرية» إلى الأطلال والتراسل مع أبى الطيب المتنبى «ياصاحبىّ أ خمر فى كؤوسكما». رحلة باريس هى اكتمال لدورة الحياة ذاتها، فالحياة بمجملها سفر فى عنصرين لايكفان عن التحول، الزمان والمكان ، بينما الإنسان يأتى الآن إلى أطلال ذكرياته: كان الحنين مدى عذبا وكان لنا من وجهها كوكب فى الليل سيار/هذا دخان القرى مازال يتبعنا وملء أحلامنا زرع وأجنحة وصبية فى الحقول إلى الموتى وصبار. هذا المقطع أول مايطالعنا فى ديوان (أشجار الأسمنت) وهو آخر ماصدر للشاعر ١٩٨٩ ، وكأن الشاعر حين فكر فى الوطن تمثلت له القرية التى تبعته من مدينة بلاقلب إلى عالم ملئ بأشجار الأسمنت يعود بها الشاعر إلى الوطن باحثا عن أصحابه فلم يجد أحدا . هل ماتوا أم تغيروا فلم يعودوا يحملون له ما يحمل الصاحب للصاحب من وفاء ومودة، ثم سأل الشاعر عن أهله وعن داره وعن الشجر القديم الذى كان يكتنف الطريق إلى التلال فدهش الناس لأسئلته. والدهشة توحى بأن كل شئ قد تغير إلى الحد الذى انقطع فيه الحاضر عن كل ماكان فى الماضى، ثم بحث الشاعر عن نهر المدينة فلم يجد سوى رماد نازل من جمرة الشمس، ثم رأى أهل المدينة يتحدثون لغة غريبة عن اللغة التى اعتاد أن يسمعها على ألسنتهم. ولم يعد أمام الشاعر سوى الانهيار مثل عمود ملح فى الرمال. عاد فلم يجد الوطن. وإذا كان الشاعر قد فقد التواصل مع الوطن الماثل أمامه ، فقد حاول العثور على الوطن البديل، الوطن القابع فى الذاكرة، وطن الرفاق الذين رحلوا : حسن فؤاد وصلاح جاهين، راح يتشمم رسوم الأيام القديمة: قهوة عبدالله، متحف الفن الحديث، إيزافيتش، دار الأوبرا، ويحاول أن يستحث ماتبقى على أن يتبادل معه التذكر. نجد أن أشجار الأسمنت التى تنمو كنبات الفطر تقتل كل محاولة للإمساك بالأطياف القديمة: فلا موضع للعشب ولامعنى لهذا المطر الدافق فوق الحجر المصمت لاينبت إلا صدأً أو طحلباً ، دون جذور. شجر الأسمنت رمز هذا التَّشَوُّه الذى أصاب بنية الحياة وهيكلها وجمد روحها فنشأ جيل جديد من الكائنات الناقصة: يقبل الليل ويمضى/دون أن نشبع من نوم، وهذا شجر الأسمنت يلتف علينا . والمواليد الذين اعتاد آباؤهم الصمت «الخنوع والذلة» يجيئون قصارا ناقصى الخلقة لايخرج من أفواههم صوت ولا تنمو خصاهم: والنفايات التى تلفظها الشهوة فى كل صباح سأما لاشبعا توضع أكداسا على الأبواب والآلات تلقى غيرها زبدا وخمرا فى النهيرات التى تفضى إلى الباعة/والأرض تدور. لكأن شجر الأسمنت ليس إلا حضارة بأكملها تشوهت وانجرفت تسير نحو غابة مجهولة فى آلية مقيتة.ولأن الخضوع الذى يرمز إليه الصمت قد أصبح عادة فقد ساءت أحوال الخليقة.

هل نواجه مع حجازى فى (أشجار الأسمنت) هزيمة الجواد الجامح بعد خيبة الرحلة ونشوة القيم وغياب الوطن القديم، كأننا نعود معه إلى أفق البداية، بداية الرحلة من القرية إلى مدينة بلاقلب. كان ديوان (مدينة بلاقلب) عناقا حميما بين اندفاع العاصفة الرومانسية إلى أتون الحلم القومى واشتعال الوهج الفروسى لإعادة بناء العالم، أما ديوان (أشجار الأسمنت) فهو تعبير عن الانكسار الذى لحق بالشاعر والحلم والوطن. تتدافع كائنات حجازى الشعرية كما تتدافع شخصيات مأساوية فوق مسرح تقليدى، تبدأ فياضة بالقوة والأحلام مقتحمة مغامرة، ولكنها وسط صراعها النبيل مع أقدارها تسقط فى أقبية الخوف والقلق والتآكل والغربة والموت. وكلما ازداد الصراع حدة وسالت دماء الكائنات الشعرية اغتنت القصيدة واكتنزت وفاضت برحيقها المسكر والموقظ فى الوقت نفسه. ويتبدى أحمد عبد المعطى حجازى وسط الحرائق والتصدعات والتحولات شاعرا مبدعا قادرا على السيطرة الحازمة على مقادير كائناته وقصائده، حديد البصر نافذ البصيرة، يمعن التأمل والتقصى فى الجذور والفروع حتى تستوى بين يديه القصائد كما تستوى بين أصابع المثال الماهر ملامح التماثيل الناطقة بالحكمة والقوة والجمال والبقاء.

إن الحياة المفعمة بالقيم العليا والمثل الرفيعة التى يمنحها الشاعر لنا عبر قصائده تظل رافدا ثراً من روافد تقدم الشعر، ومصدرا من مصادر اعتزازنا بإبداعنا ومبدعينا المعاصرين الذين يقف أحمدعبدالمعطى حجازى فى طليعة الطليعة منهم.

شعرية اللون

قراءة فى كائنات مملكة الليل

عبد العزيز المقالح*

أنا والثورة العربية
نبحث عن عمل فى شوارع باريس
نبحث عن غرفة
نتسكع فى شمس أبريل
إن زمانا مضى
وزمانا يجئ
قلت للثورة العربية
لابد أن ترجعى أنت
أما أنا
فأنا هالك
تحت هذا الرذاذ الدفئ !

كائنات شعرية جديدة:

تختزل هذه القصيدة القصيرة، وعنوانها «بطاقة»، قضية الديوان، وتختزل كذلك صورة التطور الأخير فى شعر حجازى بعد رحلة ثلاثين عاما أمضاها فى مدينة الشعر باحثا فى شوارعها وحدائقها وبين أكواخها وقصورها عن كائنات شعرية جديدة يواجه بها كائنات ممالك الليل، حيث يعانى الإنسان و يتعذب، وحيث يقاتل وينتصر ويهزم، هناك حيث يغنّى ويبكى، ويغتال وينهض. وفى هذه السطور القليلة جدا تبلغ اللغة ذروة شفافيتها ويبلغ التكثيف ذروة توهجه وتركيزه، ويبلغ المعمار الفنى ذروة التركيب والتشكيل الشعرى.

وهذه القصيدة تختزل ـ قبل كل شئ وبعد كل شئ ـ تاريخ الشاعر، تاريخه فى موكب الثورة العربية، وما آل إليه أمرها، فقد ارتبط اسمه وشعره بهذه الثورة ارتباطه بالحياة وبالناس، كما ارتبط اسمه وشعره بالجديد والتجديد، لقد

* شاعر وناقد يمنى.

متزجت الثورتان؛ الثورة العربية بالثورة الشعرية، وعبرت كل منهما عن نزوع الإنسان إلى الحرية وشوقه إلى الانعتاق الكامل من الظلم السياسي ومن القهر الاجتماعي؛ وفي عقد الستينيات، وبانتصاراتها العظيمة وبانكساراتها الحزينة تألق وجه الشعر مع تألق وجه الثورة العربية، وأصبح الرفيقان توأمًا يجدان طريق القافلة المحاصرة نحو الانعتاق والنهوض.

وحين جاء عقد السبعينيات مثقلا بغبار الردة ترك الشاعر بلاده إلى المنفى حاملا الشعر والثورة وبدأ يبحث عن عمل له، فكان الشعر وكانت القصائد التي تألف منها ديوانه الأخير وهو ديوان ولدت معظم قصائده في المنفى، وشهد جو باريس الممطر المثلج ميلاد عدد غير قليل من هذه القصائد يستطيع القارئ، دون إشارة، أن يدرك أنها لم تكتب في القاهرة ولا في أية مدينة عربية أخرى.

أصدر الشاعر عبدالمعطى حجازى قبل ظهور ديوانه الأخير ثلاثة دواوين هي (مدينة بلا قلب)، و(لم يبق إلا الاعتراف)، و(مرثية العمر الجميل)، ويرى الشاعر في حديث له عن تجربته الشعرية أنه كان يتوقف بعد صدور كل ديوان ليدرس ويتأمل نموذجه الشعري ومدى اقتراب أو ابتعاد هذا النموذج عن رؤيته الشعرية. وقد ساعدته وقفته الأولى بعد صدور ديوانه الأول على تجاوز النموذج الرومانسي ومحاولة الفكاك من قبضة القاموس الشعري الرومانسي، وساعدته الوقفة الثانية على تأكيد الصلات بين النفس والواقع. يقول بعد ذلك :

> وصحيح أن الغربة عندى لم تكن موقفا ثابتا أو اختيارا نهائيا، ولذلك ظل العالم الخارجي حاضرا يتراوح خلالها.. ومن هنا كان الصراع الذى يتجنبه شعراء آخرون يرون أنه لاحقيقة إلا ما يرونه داخل نفوسهم وأن الواقع وهم باطل.. واقع الصراع بينى وبين العالم، لأننى بقدر ما أرى الحق في نفسى أراه فيما حولى.. وبقدر ما تكتسب الأشياء وجودها من موقعها في وجدانى بقدر ما تتمتع بوجود مستقل أجد نفسى دائما مسوقا إلى الاقتراب منه واستكناه سره.. وهكذا خلال هذا التردد بين وجدانى وبين العالم تتردد في شعرى نغمتان رئيسيتان.. العزلة والاندماج، النجاح والخيبة، الهزيمة والانتصار، العقيدة والنظام، ويقوم الصراع بينهما. ومن الصدق أن أقول إن هذا الصراع في ديوانيّ السابقين كثيرا ما كان يقوم بين قطبين منفصلين. وهذه هى المشكلة التى أحاول حلها بإعادة تأمل التجربة وتحليلها لأحصل على إدراك منسجم للعالم، يحول هذا الصراع الغنائى (إذا أمكن القول) إلى صراع مركب يتم داخل الرؤية الواحدة بين عناصر مشتبكة، فتبدو التجربة بقوامها الحقيقى ويتحقق الانسجام الذى أعتقد أنه السمة الرئيسية في شعرى الأخير. إن قضيتى الآن هى أن أجعل من الغريب والثورى شخصا واحدا.. في الفكر وفى الشعر، وكأننى في ذلك أسير في الطريق التى تسير فيها الحياة نفسها.

إذن، هذه الوحدة بين الغريب والثورى لم تتحقق الآن وقد أفادت هذه المراجعة الذاتية وهذا التأمل الناقد من قبل الشاعر نفسه، أفادت في تغيير مساره الشعرى وفى تطوير أساليبه اللغوية والفنية، وأفادت كذلك في تحديد مواقفه وجعلها أكثر التزاما. وبذلك فقد اختلفت دواوينه الأربعة فيما بينها اختلافا غير يسير، وأثبت أنه مع قلة قليلة من شعراء القصيدة الجديدة الذين اتسعت ثقافتهم الشعرية وسجلت أعمالهم المتابعة تصاعدا مستمرا، وكان ديوانه الثالث (مرثية العمر الجميل) بداية القفزة النوعية في مساره الشعرى، ثم جاء ديوانه الرابع (كائنات مملكة الليل) لتسجل قصائده الأخيرة تطورا غير مسبوق مع احتفاظ واضح بشروط القصيدة الجديدة، كما أرادها منذ ربع قرن على الأقل، بعيدا عن التجديد المفتعل أو التشكيل النثرى الذى يفقد القصيدة عذوبتها ويعوق انسيابها نحو الوجدان.

وقد شهد هذا المنحى الخاص، بوضوحه وأصالته، اهتمام النقاد؛ ولعل جمال الدين بن الشيخ، وهو ناقد عربى من الجزائر يعيش في فرنسا ولا يكتب سوى القليل بلغته الأم، لعله أكثر أولئك النقاد إدراكا لهذه الخصوصية الفنية

في شعر حجازي، فهو يقترب منها في شبه حياد ويرصد كل الإحساسات والارتعاشات التي تجسدها بعفوية وفي نفور من التعقيد والغموض:

كتابة حجازي تقصد الهدف رأسا. ليس الكلام هو الذي يعجن، وإنما الكائنات والأشياء في كلامه. هو، إذن، متأخر بالنسبة للكتابات المكسورة التي تجعل الشعر ينبثق من شقوق غير محسوس بها لفعل متكل به، الجملة عنده كاملة، مبنية منطقيا ومن ثم يضمن للنص الحركة التي كانت ميزة الشعر الكلاسيكي. لاشئ يفاجئ ويظل المعنى ملتحما بالكلمة ومنقادا في شفافيته دون أن يهبط إلى الغموض. هناك، من جهة أخرى، لغة قوية واثقة من نفسها، محتضنة بشكل طبيعي الكلمة الغريبة إلى جانب التعبير الشعبي، ولكن دون تنازل للتمرين الثقافي أو للشعبية السمحة. بالإجمال، هذا هو الشعر الذي يبرز آلته، بما في ذلك التلاعب بالتناغمات المستحضرة لمساندة اندفاع الفكر، والمسجلة في القوالب الاصطلاحية للعروض التقليدي، وفي التقسيمات المجزأة التي تنوعها، أو في المحاكاة المدهشة للإيقاعات القرآنية.

إنه الشعر الذي يبرز آلته ووسائله، فهذه الوسائل كلها مكتملة في هذا الاتصال الكوني الذي يبقى فيه الشاعر سواء وصف منظرا أو فكرة أو حنينا. يكتب مثلما يأخذ الحياة مجموعة وكلية في آن واحد . إن كانت جميلة مطردة فاندفاعاته متضاعفة، وإدراكه للأشياء يعيد إليها تعقيدها الكثيف. لايفرض رؤية (شعرية) بل يكشف شعرية الوجود، يعنى مسراه المتعدد وروابطه الدقيقة، ويقلب صوره رأسا على عقب ومجازاته الأكثر وقاحة. هذا ما يعنى بالنسبة له قول الواقع والسماح لتياراته مجملة، واكتشاف علاماتها السرية بمجرد ملامستها أسطح الآلام. من هنا بنية القصيدة في سطحها وحدة موضوعية وحركة كبيرة. وفي العمق، تعاقب تفجيرات، وتدرّج جمل مدوّم، كاشف مواقع غير متوقعة.

وهكذا ينفتح باب المفاجآت. هنا، ينبثق الرمز يجمع حوله الصور، يعطيها بعدها. هناك ينسخ المجاز تماثلاته التي تنحدر من كل جهة لتعطى اللحظة المعيشة كثافتها. ثم لا يستعين غالبا بأية صورة بيانية؛ لأن القولبة تكتفي بنفسها.حينئذ يلتحم البيت بالإحساس وكأنه يكون ضفة لوجود يتدفق نثرا مستجملا بين الكائنات.

وحين يصل ابن الشيخ، في رصده الإشاري السريع إلى الديوان الأخير للشاعر، يلاحظ كيف استطاع الشاعر أن يبقى وينفى في مرحلته الجديدة والمتقدمة أشياء كانت بالنسبة إليه كاللوازم أو «اللحن المميز»، وكيف احتفظ بهذا «اللحن المميز» دون أن يعوقه في تطوير لغته معجما وتركيبا، و دون أن يخل بشرط الغنائية العذبة، يقول ابن الشيخ:

تسجل القصائد الأخيرة بالإضافة إلى هذا تطورا محسوسا، الغناء يظل أخويا، والوسائل متشابهة. ولكن موجة تجوب بعض النصوص، معبرة عن نوع من القلق. لايعني أن العالم يظهر له أكثر صعوبة من السابق أو أن أمله أضعف من ذي قبل؛ يبقى صاحب ثقة واضحة، ولكن عنيدة. غير أن حجازي الذي بلغ النضج والحذق يبدو أنه يتهيأ لمجابهة (كائنات مملكة الليل)، عنوان ديوانه الأخير الصادر في سنة ١٩٧٨م. ربما قد آن الأوان ليتغلغل في هذه المناطق المظلمة حيث تتجابه المتناقضات في كلماته علاقات جد سرية، وصوره تهتز بهذه الداخلية التي يملكها النظر القلق المشرف دائما مع ذلك الأمل الكبير.

تعالوا نكون كما تشتهى هذه الأرض

أو نشعل النار فيها.

(ترجمة ميسون نعرى: الآداب عدد ١٩٨١/٢/١م).

في السطرين الأخيرين، وهما من قصيدة «آيات من سورة اللون»، عالم واسع من الدلالات النفسية والاجتماعية، من الدلالات الشعرية وغير الشعرية. إن مهمة الشعراء والفنانين وكل المبدعين في الحياة هي أن يتمكنوا من إعطاء هذه الأرض التي يعيشون عليها الألوان الإنسانية القادرة على أن تجعل من الأرض مكانا جديرا بالبقاء وبالسكنى، وإلا فما النفع من وجودهم ووجودنا، وما عسى أن يكسبه الإنسان من مطلق الحياة ومن مطلق الوجود ما لم يكن وجه الأرض نضرا جديدا، وقلبها نابضًا بالحيوية، مفعمًا بدفء الحب والخصوبة.

جدلية الثورة والشجن:

في هذا الديوان يتجاوز حجازى نفسه تجاوزًا بيّنا، لكن تجاوزه غير منقطع لا عن التراث ولا عن البدايات الأولى. وقد جمع ديوانه الثالث، وهو بداية المرحلة الجديدة المتقدمة، بين عنصرين رئيسيين في جوهر تجربته هما عنصرا الثورة والشجن. والثورة قضية، والشجن هو التعبير التراجيدى عن الإحباطات والعوائق التي تقف في طريق الثورة وتصنع الانكسارات المتعاقبة على امتداد سنوات الزمن الجديد. وديوان (كائنات مملكة الليل) يجمع العنصرين معا: الثورة والشجن. وهو ابتداء من البكائية الأولى على الثورة العربية التي تتسكع مع الشاعر في شوارع باريس بحثا عن عمل وعن طريق إلى العودة إلى الديار، وانتهاء بقصيدة «المراثى»، لايخرج عن هذا المناخ الثنائى ؛ وتقف قصيدة «عرس المهدى» في طليعة البكائيات التي يحفل بها الديوان وهى واحدة من أبرز قصائد الشجن الحزين الواقفة في الجانب المأمون في زمن النفى والارتداد، زمن الشهادة أو السقوط والتحدى. والقصيدة تروى، من خلال تعبير درامى فائق الأداء، مأساة اغتيال المناضل المغربى عمر بن جلون، وفيها يجمع الشاعر بين ابن جلون والمناضل المهدى بن بركة في عالم الموتى، بوصفهما رمزين من رموز النضال العربى الحديث في المغرب، وتختلط ذكريات المناضلين الراحلين بذكريات الشاعر المهاجر عن وطنه وتتداخل الوقائع، ويتداخل بحران من بحور الشعر في صياغة القصيدة. وسوف أكتفى هنا بالتقاط بعض فقراتها ذات البحر الواحد كي لا يختلط الأمر على القارئ فيتهم القصيدة بالنثرية وهى أبعد ما تكون عن ذلك، والفقرات المختارة تحمل صوت الشاعر، ثم نختم بحوار قصير مع المناضل الراحل تنتهى به القصيدة :

يستطيع ابن جلون أن ينهض الآن
فالشهداء يموتون كي يفرغوا للسهر
عم مساء عمر
...
يستطيع ابن جلون أن يفلت الآن
من أعين المخبرين
وأن ينتقل في الأرض
دون جواز سفر
...
وابن جلون من جسد الأرض
من كيمياء الربيع
تحدّر نهرا
فماذا على النهر لو صار غيما
وماذا لو الغيم صار مطرًا
آه.. زغردن للعشب يا أمهات الضحايا
وخضّبن شيب جدائلكن بماء الزهر
السلام عليك عمر !
وعليك السلام
تتألم !
لا ! لم يعد وقته !
تتنعم !
لا ! لم يحن وقته !
أنا بين المساء وبين السحر
أتردد مازلت بين المساءين
حتى يعود دمى للشروق ،
وتزهر وردته في الحجر !

(الديوان: ص٨١)

ومن قصائد هذا المنحنى المليئة بالشجن، قصيدة بعنوان « آيات من سورة اللون» كتبها الشاعر متأثرا بأعمال الفنان الرسام السكندرى المعروف سيف وانلى. والقصيدة لوحة بديعة شارك الشعر والتصوير فى إبداع ألوانها وظلالها، وتأثير باريس وبيئتها الفنية شديدا الوضوح فيها، وهو تأثير لا يقتلع جذور الشاعر ولايبعده ـ كما أسلفت الإشارة ـ عن الأصول الأولى لأسلوبه الذى يتنامى ويتصاعد وهو محتفظ بأهم العناصر المشكلة لخصوصية القصيدة العربية. وقد يكون من الضرورى أن نعرض هنا ـ قبل أن نعرض القصيدة أو جزءا منها ـ لتفسيره هذا التغيير الذى طرأ على شعره بعد الإقامة فى باريس دون أن يخل بجوهر فلسفته فى كتابة القصيدة يقول:

أعتقد أن قصائدى التى كتبتها هنا ـ يعنى فى باريس ـ قد تنبئ عن تطور جديد فى شعرى ولكن أرجو من القارئ ألا يتوقع أى انقلاب، ولاسيما من شاعر أضحى مقيدا بتقاليد لايستطيع منها فكاكا إلا بمقدار، وهذا المقدار هو ما أنجزته فعلا، وهو ما يجعلنى أقول إن أشعارى الأخيرة تمثل تطورا معينا. فعلى صعيد الشكل تنحو قصائدى الجديدة إلى شئ من النقاء، وبهذا النقاء أقصد مسألتين: الأولى هى التكثيف فى استخدام اللغة والأدوات والصور، والثانية هى اليقظة العقلية أمام العلاقات المعقدة والمتداخلة من أجل تحقيق أقصى ما يمكن من اتحاد بين هذه العلاقات وبين القصيدة كبناء لغوى من جهة، وكفكرة من جهة ثانية. أما فى مجال الموضوع فأشعر أننى مشدود إلى الإفصاح أكثر عن أعماقى المستقرة، بل وحتى عن الجانب الخاص الذى يفردنى عن الآخرين.

(من مقابلة مع جريدة «السفير» البيروتية)

وعندما نقرأ قصيدة «آيات من سورة اللون» التى أرى ضرورة إيرادها كاملة، سندرك ماذا يعنى بالنقاء الذى أضافته باريس إلى جديده الشعرى، وندرك كذلك كيف حافظ، رغم حداثته الواضحة ، على تقاليد القصيدة العربية كما اختار لنفسه كتابتها؛ فالقافية لاتزال تأخذ مكانها المناسب كما كانت فى قصائده الأولى تماما، وهذه هى القصيدة :

يرقد العالم فى بلّورة يغسلها ماء المطر
ها هى اللحظة تأتى.
أهو اللون أم الإيقاع ، ما تصطاده ،
أو ربما تسلمه نفسك حتى يغمر الموج التجاعيد
ويلهو بخصيلات الشعر
...
يهبط اللون
من الياقوت
للفضه ،
للعشب
ويعلو
سلَّمَ الصوت
فقاقيع من الاضواء
لا تلبث حتى تنفجر
...
أهو اللون ، أم الإيقاع ما يحملك الآن
على هذا البكاء الفذ
أم بعد الصور !!
...
يرقد العالم فى الزاوية الأخرى من المرسم
وعلا نادرا ،
ينعم بالألفة والدفء ،
ويجتر الفكر
تدخل العاشقة الفندق فى حزم،
وتعطى نهدها للرجل المملوء صمتا ،
قبل أن يدهمه وقت السفر

ينقر الديك نجيمات السحر

يرقد البحارة الأغراب فى الملهى،

ويبكون فرادى

ويعودون زمر

...

أهو اللون الذى كنت تراه ؟

أهو ذات الصوت ؟

لكنك لا تملك أن توقف ركض الغيم

فى وجه القمر

فانتظر أن يرجع الصيف ،

وحاول مرة أخرى مع الضوء

الذى لا ينتظر !

أية رحلة طويلة، شائقة وشاقة، تلك التى قام بها الشاعر الجديد فى عالم كل ما فيه قديم أو يحاول أن يبقى كذلك، وأية إشارات نقية وجريئة تلك التى وضعها الشعر على طريق تغيير الإنسان العربى فى زمن تعالت فيه أصوات الرضا والقناعة والزهد عن الإبداع، ومن ذا الذى يستطيع أن يقيس بأى معيار المسافة التى قطعها الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى متدرجا من القصيدة الرومانسية الحلم إلى القصيدة الواقع الحلم. وكيف تطورت قدراته الفنية بالتوازى مع قدراته الموضوعية بعيدا عن موجة اللعبة اللغوية الشكلية وبعيدا فى الوقت ذاته عن المألوف والتكرار. الرحلة طويلة وشاقة، لكنها شائقة أيضاً فقد استطاع الشاعر خلالها أن يحقق لنفسه مركزا متميزا بين الشعراء كافة؛ لغة حديثة موحية، تركيب شعرى يحتفظ للقصيدة بقدر من البساطة والتوصيل، إيقاع هادئ غير خطابى يستغل كل إمكانات موسيقى العمود الشعرى، إنكار من خلال التطبيق وحده لكل الهاربين من الشعراء على أجنحة الغموض إلى عوالم الإبهام والانغلاق، ذلك فى سطور قليلة هو شعر أحمد عبدالمعطى حجازى، وتلك هى عناوين الرحلة.

شعرية اللون:

ويحمل ديوانه الأخير (كائنات مملكة الليل) ما يمكن أن يسمى بالمرحلة الباريسية. والحديث عن «رحلة باريسية» فى شعر حجازى لن يكون مجازفة نقدية وإنما هو حقيقة موضوعية؛ فقد ذهب الشاعر إلى باريس، وعاش فيها سنوات تكفى لأن تترك آثارها على جسد القصيدة، دون أن تؤثر فى رؤيتها العربية أو تفقدها ملامح الخصوصية. وعندما ذهب الشاعر إلى باريس، هل كان يتوقع أنه سيبدأ معها مشواراً جديدا فى تجربته الشعرية، وأن هذه التجربة ستترك آثارها على شعره فى وقت قصير بالرغم من إصراره العنيف على المحافظة على خصوصيته، ونفوره من المغامرة غير المسئولة؟ لقد أجاب عن مثل هذا التساؤل فى حديث سبقت الإشارة إليه وفيه إعلان للقارئ بألا يتوقع أى انقلاب فى أسلوبه الشعرى؛ لأنه شاعر أضحى مقيداً بتقاليد لا يستطيع منها فكاكاً إلا بمقدار. وهذا المقدار الذى أشار إليه الشاعر يتجلى بدرجة أكثر وضوحا فيما يمكن تسميته بالإيقاع اللونى لقصيدة حجازى الباريسية. ومن يقرأ قصائد حجازى، حتى الأولى منها، يتبين له أن الإيقاع اللونى قد رافق تجربته الشعرية منذ البداية، إلا أنه لم ينضج ويتبلور ويبلغ ذروته إلا فى الفترة الأخيرة ومع المرحلة الباريسية بخاصة. فقد كان للبنية الجغرافية الجديدة - وباريس هى مدينة الضوء واللون - أثر عميق فى نضج هذا الملمح الفنى ومحورته فى مجموعة من القصائد التى تتحدث عن الألوان وتتلمس الأسرار وراء إيقاعات الظل والنور. وقد أهدى الشاعر بعض قصائد هذه المرحلة لعدد من أصدقائه الفنانين مصحوبة بإشارة إلى أعمالهم كما حدث مع سيف وانلى، وعدلى رزق الله، وبيكاسو. وعناوين بعض هذه القصائد يأخذ معنى التصوير أو الرسم مثل: «صورة شخصية للسيدة ص»، «ولقطة تذكارية للقاء عابر»، و«طيور المخيم» و«تقاطعات». وقد عرضنا فى القسم الثانى من هذه القراءة الجزء الأول من قصيدة «آيات من سورة اللون»، وقد أهداها لفنان مصر الراحل سيف وانلى، وفيما يلى نعرض الجزء الثانى من القصيدة وقد كتبها الشاعر عن أعمال الفنان عدلى رزق الله . ولابد - فى رأيى - من إيراد النص كاملا لكى لا تفقد الآيات اللونية انسجامها وبنيتها المتكاملة:

قطرتان من الصحو ،
فى قطرتين من الظل ،
فى قطرة من ندى
قل هو اللون !
فى البدء كان وسوف يكون غدا !
فاجرح السطح
إنّ غدا مفعمْ
ولسوف يسيل الدم !
سنغنى لكم أيها السادة الغرباء
غناءً رتيباً،
على وتر مفرد يتردد بين مدريد ،
كالقمر العربى.
هو الأبيض الأسود ، اللؤلؤ المعتمْ .
سنغنى أغانينا الخضر ،
لكننا سنفاجئكم بقنابل موقوتة ،
كان أسلافنا خبأوها مع الخبز والخمر
فى خشب الموميات
لكى تنفجر فى غرف الدفن
حين تحين مواعيد عودتهم للحياة وردة أم فمْ
هذه الورقات التى تمسح الآن صدرى
وقبرة تتنفس تحت الأصابع
أم برعم
نهدها ؟
قطرتان من الصحو
فى قطرتين من الظل ،
إنّ لونا هنا ينقص اللون
كى يتنفس
لون كحب اللقاح الذى لا يرى ،
كالأوز الذى غاب فى زبد الأفق .

قل إنه الطين .
فلينظر الطين مم خلقناه
قل هو ماء ، ولكن دم
نخلة أنت
أم سلّمْ
وأنا خنجر طالع
أم هلال تحدر بين الترائب
حتى اختفى فى الذوائب
ثم بدا
جسدا
وارتدى جسدا !
قل هو اللون
فى البدء كان
وسوف يكون غدا !
فاجرح السطح ،
إنّ غدا مفعمْ
ولسوف يسيل الدمْ .

(الديوان: ص ٥٢)

قد يظن القارئ أن غلبة الصور اللونية فى هذه القصيدة ناتج عن كونها حديثا غير مباشر عن رسام، اللون بمشتقاته المختلفة مادته وأدواته إلى التعبير الفنى. ومن هنا، تمازجت الألوان وتلاقت واتخذت فى القصيدة أبعادها وظلالها، كما يتمازج الماء بالدم والخنجر بالهلال والوردة بالفم. لكن هذا الظن سرعان ما يتلاشى إذا عرفنا أن معظم قصائد الديوان التى لا علاقة لها بالفن أو الفنانين تحمل الصور اللونية نفسها. وقبل أن نعرض نماذج أخرى تؤكد ما نذهب إليه علينا أن نشير إلى قضيتين أساسيتين، أولاهما ترتبط بالعلاقة بين الشعر والرسم، والأخرى عن دور باريس فى تطوير وعى الشاعر حجازى نحو استخدام الصور اللونية فى قصائده الأخيرة. ومن التعابير الشائعة عبارة تتحدث عن الرسم بالكلمات وهى عبارة توجز المفهوم المعاصر للشعر،

وهذا لا يعنى أن العلاقة بين الرسم والشعر لم تكن قائمة فى الماضى فكلاهما، الشعر والرسم أو القصيدة واللوحة، يقف منذ وجد عند نقط التقاء كثيرة. فالشاعر يرسم لوحاته أو قصائده بلغة مقروءة ومسموعة والرسام يكتب لوحاته أو قصائده بلغة منظورة. وأهمية أى شاعر قديما كان أم حديثا بمقدار ما يضيفه فى نتاجه الشعرى من الصور الجديدة المبتكرة غير المسبوقة وغير المكرورة والتى تضاف إلى عالم الإبداع الشعرى كما تضاف اللوحات الفنية إلى عالم الإبداع التصويرى.

ولى صديق شاعر مولع بتتبع الصور الجديدة المبتكرة فى دواوين الشعر التى يقرأها، وهو يضع فى نهاية كل ديوان جدولا بالصور غير المسبوقة، ومن خلال هذا الجدول يحكم على الشاعر بالإضافة أو الخواء. وهى طريقة سليمة فى الحكم على الشعر. والشاعر الذى يضيف إلى عالمنا لوحات أكثر تثرى وجداننا وحياتنا هو الذى يستحق البقاء ويستحق أن يقال له: أنت شاعر. أما عن دور باريس فى تطوير وعى الشاعر حجازى نحو استخدام الصور اللونية وإعادة تركيب ألوانه بما يتفق والوعى الجديد، فقد ذهب حجازى إلى باريس من مدينة عربية - مهما كان اهتمامها بالفن التشكيلى - وهى القاهرة، فإنها تظل شرقية. وما كادت قدما الشاعر تستقران على أول شارع من باريس حتى بهرته العناية الفائقة بالجمال والعناية الفائقة بالألوان، فالفن التشكيلى فى الشارع وفى المقهى، فى الفندق وفى المنازل المتواضعة. وقد جسد هذا الإحساس فى قصيدة «ثلج» وهى لوحة فنية مؤلفة من كلمات:

البياض مفاجأة
حين عريت نافذتى ،
شدنى من منامى
النديف
الذى كان يهطل متئداً
مانحا كل شئ نصاعته
ومداه الشفيف
شدنى.
كان دوامة من رفيف
جذبتنى لها
فرحلنا معا وانطلقنا ،
نرفرف من غير ظل
ونرقص بين الصعود وبين الهبوط ،
يراودنا العشب ،
والشجرات العرايا ،
ومتكآت النوافذ والشرفات
وأيدى الصغار وأيدى التماثيل
والكائنات المطلة حول السقوف
بياضا تقلّب فى ذاته
كرف من البجعات
على نبع ماء
يَسحْن شهبة أعناقهن الطوال
على ريش أجسادهن الوريف!
ثم أشرقت الشمس من فوقها
فسقطنا معا
وانحللنا معا
فى رتابة هذا السواد الأليف .

إن هذا التلوين أو الرسم بالكلمات، بمثل هذا المستوى من الاقتدار، يجعل الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى فى مقدمة الشعراء المعاصرين الأشد تميزا والأكثر ارتحالا وتعمقا فى أجواء، دون قبول بالمغامرات التى قد تهدم الجذور وتنحدر بالتعبير. وقد أرفدت مرحلته الباريسية خيالنا ووجداننا بكم هائل من الصور، ما كان له أن يهتدى إليها لو لم يرحل إلى باريس ويضيف إلى ثقافته اللغوية ثقافة لونية، من خلال مشاهدته اليومية للوحات والمنحوتات، ومن خلال اختزانه هذه المشاهد وتحويلها إلى جمل شعرية عميقة الإيحاء قادرة على التعبير باللون عن المرئى وغير المرئى. وهو فى قصيدة «محطات الزمن الآخر» يتألق وهو يبدأ فى رسم صورة

للمعانى والأشياء المجردة، كما هو الأمر مع الزمن الذى يتحول من حركة نسبية مجردة إلى شئ منظور ومرئى:

زمن واقف
يتعامد فوق مدى الزمن الأفقى،
وينأى عن المعدن المتدفق ،
فى الطرقات المضيئة .
كيف يحسب وقت الرحيل
بعيدا عن الشمس ، واللحظات الدفيئة
زمن كالشتاء
وكان دجاج الطفولة ينقرنى فى الصباح الندى ،
على باحة فرشت بالبقايا
التى ذبلت من ثمار الفصول
زمن كالأفول
فى انعقاد الظهيرة ، والشمس فى السمت ،
كنت أرى طائرا ،
صالبا نفسه فى شباك التوهج ،
كنت أراقبه ، فمتى يستفيق ،
ويستأنف الضرب فى قلب هذا البياض المخيف
إلى أن يغيب ،
ويكتمل الخط من نقطة البدء حتى الوصول
زمن كالخطيئة
وأنا لم أزل بعد طفلا
وها أنا كهل تنعتنى الخمر،
تنكأ فى لحم روحى المذلات ،
والسقطات الخبيئة .

(الديوان : ص ١٠٧)

ويجب الانتباه، بعد هذه الإشارات العابرة، إلى موضوع الإيقاع اللونى فى ديوان (كائنات مملكة الليل) للشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى، يجب الانتباه إلى التوافق التام بين هذا والإيقاع الصوتى. فالشاعر الذى يستخدم لغة صافية لم يدخلها التعقيد ويسعى مع عدد من الشعراء الجدد إلى إبداع زمن شعرى معاصر فى شكله ومحتواه، هذا الشاعر يبقى خليليا وهو فى باريس، وخليليته الباريسية تجعله أكثر من زملائه الرواد، بما فيهم السياب، حرصا على ألا يقطع الصلة بالغنائية العذبة، سواء الموروثة منها أو تلك المبتدعة من إيقاع الحياة الجديدة.

لقد استطاع الشعر، فى الآونة الأخيرة، أن يستوحى كثيرا من الفنون، والفنون التشكيلية على وجه الخصوص. كما استطاعت هذه الفنون، والفنون التشكيلية خصوصا، أن تستوحى الشعر وأن تقيم بين اللون والكلمة علاقة وثيقة يتداخل فيها اللامرئى بالمرئى، والرموز بالإشارات، والتجريد بالزخرفة. وكان ذلك التلاحم والالتصاق بين الفنون إعلاناً عن العصر، وشهادة بأن الإنسان يتحرك نحو المستقبل دون أن يفقد الوعى بعنصرى الزمن والتاريخ.



الشاعر والمدينة
قراءة فى نص شعرى

أحمد زياد محبك*

مقدمة :

برزت مشكلة المدينة فى الشعر العربى المعاصر، وقد عالجها كثير من الشعراء، منهم على سبيل المثال: السياب والبياتى وحاوى وعبد الصبور وحجازى وأدونيس ودنقل وغيرهم.

وبروز هذه المشكلة هو نتاج اصطدام الشاعر بالمدينة، وهو ذو مستويات ومظاهر متعددة، أبرزها فى الظاهر اصطدام الشاعر القادم من الريف، حيث البراءة والنقاء، بالمدينة، حيث العلاقات المادية، ولكن وراء هذا الظاهر ما هو أكثر من محض شاعر قادم من الريف، إذ ثمة صراع بين الذات فى بحثها عن البراءة والجمال والنقاء والتواصل الإنسانى، وبين الواقع وما فيه من تفكك وتناقض وقبح وفقدان لقاء الإنسان بالإنسان.

إن مشكلة المدينة تجاوز الصراع بين الريف والمدينة إلى الصراع بين الروح والمادة، بين الفرد والآخر، بين القيم وضياع القيم، ولم تعد المشكلة قاصرة على شاعر قادم من الريف.

وبذلك، فهى مشكلة نابعة من الواقع، وليست مستوردة أو مجلوبة، وإن كانت الثقافة قد أغنتها، وزادتها قوة ووضوحاً، كما أكسبتها حدة وعمقاً، ولكن لا يمكن القول إن الإحساس بمشكلة المدينة هو محض تأثر بالشعر الغربى.

وفى الحق، لا يمكن إغفال الإحساس بهذه المشكلة منذ القديم، والتعبير عنها فى الشعر العربى، فهى مشكلة إنسانية، ظهرت على مر العصور، ومن ذلك مثلاً أبيات ميسون الكلبية الشهيرة(١)، ومثلها أيضا تفضيل المتنبى(٢) حسن البداوة على حسن المدينة، وغير ذلك فى العصور التالية، وهو غير قليل، وإن كان ينصرف على الأغلب إلى

* أستاذ الأدب العربى الحديث، كلية الآداب، جامعة حلب.

محض مقارنات بين ريف ومدينة، أو بين بداوة وحضر، على نحو ما يظهر في شعر أبي نواس وعلي بن الجهم والمعري[٣]، على الرغم من الاختلاف في موقف كل منهم، ولكنه في الأحوال كلها لا يتجاوز إلى مثل ما تجاوز إليه الشعر العربي المعاصر.

فلقد اتخذت مشكلة المدينة بعد ذلك في الشعر العربي المعاصر أبعاداً أخرى مختلفة؛ منها بعدان مختلفان، الأول بعد المدينة العربية الحاملة لقيم الثورة والتحرر، والثاني بعد المدينة الغربية الحاملة لمعاني الظلم والاستعباد والطغيان المادي[٤].

وهكذا، كانت مشكلة المدينة في الشعر العربي المعاصر تعبيراً عن روح العصر، ووعياً بمشكلاته كافة، كما كانت شكلا من أشكال التعبير عن رفض دمار الفرد، والتوق إلى تأكيد الحرية.

بل إن هذه المشكلة نفسها قد حظيت بقدر غير قليل من البحوث والدراسات[٥].

(١)

ويعد أحمد عبد المعطي حجازي[٦] من أبرز الشعراء الذين عالجوا مشكلة المدينة، وأكثرهم تعبيراً عنها، حتى ليمكن أن يسمى: «شاعر المدينة»، كما تعد قصيدته «أنا والمدينة» من أكثر القصائد شهرة وخصوصية في هذا المجال.

وحجازي شاعر من جمهورية مصر العربية، قدم من الريف إلى المدينة، فصدم بما فيها من معطيات لم يألفها من قبل في الريف، وقد كتب هذه القصيدة عام ١٩٥٧، وظهرت في مجموعته الشعرية التي عنوانها (مدينة بلا قلب)، وقد نشرت هذه المجموعة أول مرة عام ١٩٥٩.

وفي هذه القصيدة يقول الشاعر:[٧]

هذا أنا
وهذه مدينتي
عند انتصاف الليل
رحابة الميدان، والجدران تل،
تبين ثم تختفي وراء تل
وريقة في الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت في الدروب
ظل يذوب
يمتد ظل
وعين مصباح فضولي ممل
دست على شعاعه لما مررت
وجاش وجداني بمقطع حزين
بدأته، ثم سكت
- من أنت، يا ... من أنت؟
الحارس الغبي لا يعي حكايتي
لقد طردت اليوم
من غرفتي
وصرت ضائعا بدون اسم
هذا، أنا،
وهذه مدينتي.

(٢)

والعنوان يوحي منذ البدء بوجودين اثنين، لا وجود واحد، الأول هو وجود الذات «أنا»، والثاني هو وجود ذات أخرى هي «المدينة»، وهي هنا ذات مستقلة، وليست محض موضوع.

ويوحي حرف العطف بوجود فاصل بينهما، فكل منهما ذات مستقلة عن الأخرى، وليس بينهما توحد أو اندغام، فحرف العطف، هنا إنما، يعطف ذاتاً على ذات، ولا يوحد، ووجوده يؤكد استقلال كل ذات عن الأخرى.

ولكن هذا الاستقلال لا يلغي وجود علاقة من نوع ما، وإلا فما معنى تجاورهما وعطف إحداهما على الأخرى؟ ولكن، ما نوع هذه العلاقة وما طبيعتها؟ وكيف تبدأ؟ وإلام تنتهي؟!

والقصيدة تبدأ باسم الإشارة «هذا» وتعطف عليه بعد ذلك اسم الإشارة «هذه»، واستخدام الإشارة لكل من «أنا» و «مدينتي» يعني انفصال كل من الذاتين، وبعد إحداهما عن

الأخـرى؛ لأن الإشـارة تكون من ذات مسـتـقلة إلى ذات مستقلة.

والإشارة إلى الذات بالقول: « هذا أنا»، يدل على وعى الذات لوجودها، وتحسسها بذاتها مستقلة ومنفصلة عن الذات الأخرى، وهذا يدل على توتر الذات وقلقها.

ومثل ذلك أيضـا الإشـارة إلى المدينة بالقـول: «وهذه مـدينتى»، فـهـذه الإشـارة تدل على وعى المدينة وإدراكـهـا بوصفها ذاتاً أخرى مستقلة.

ومن هنا، ينشـأ بين هذه الإشـارة وتلك، بين أنا والمدينة، ثمة مسافة إذن فاصلة بين الذات والذات الأخرى، وهى مسافة من الفراغ يملؤها التوتر والقلق وإحساس كل ذات بانفصالها.

والذات كى تحقق انسجامها وتوازنها، تحتاج إلى التوحد بالآخر والتواصل معه، لا الانفصال عنه.

ويزداد هذا الانفـصـال توتراً عندمـا يلاحظ أن الذات الأخرى «المدينة» قد نسبت إلى الذات الأولى وأضيفت إليها: «مدينتى»، فهذه المدينة، هى مدينة الذات، وليست أية مدينة أخرى، وكـان من المرجـو أن يكون ثمة تواصل ولقـاء بين الذات ومدينتها، ولكن النقيض هو المسيطر.

فلو قـيل: «هذا أنا، وهذه المدينة»، لكانت المشكلة تتعلق بأية مدينة، أو بمدينة غريبة، ولكن إضافة المدينة إلى الذات: «مدينتى» يزيد من ألم الانفصال والتباعد، بين الذات ومدينتها.

ويؤكـد ذلك كله مـجىء الإشـارتين منفـصلتين، إذ تستقل كل إشارة بسطر، ولا تتجاوران على سطر واحد:

هذا أنا

وهذه مدينتى

وفى هذا ما يدل أيضاً على أهمية التشكيل فى توزيع التفعيلات على الأسطر ووضع النقاط والفواصل وعلامات الترقيم الأخرى، فى الشعر الحديث.

ووجود طرفين متنافرين متصارعين، منذ البدء، يمنح القصيدة حركية درامية، تنفى عنها الغنائية، وتثير الإحساس بالتوقع لما سيأتى.

(٣)

بعد أن حددت القصيدة الطرفين الفاعلين فيها، وهما المدينة والشاعر، تحدد بعدين أساسيين، وهما الزمان والمكان:

عند انتصاف الليل

رحابة الميدان، والجدران تل،

تبين ثم تختفى وراء تل

والقـصـيـدة تختـار أبرز مكان فى المدينة، وهو الميـدان، وهذا المكان الذى كان مكتظاً بالناس والحركة وعلاقات البيع والشراء، قـد أصبح خلاء، عند انتصـاف الليل، وهو الوقت الذى ينفض فيـه السـامر، وتنتـهى السـهرات، ويأوى كل إلى بيته، وعندئذ تبدو المدينة عارية على حقيقتها، فتغيب الحركة والعلاقات التى كانت سائدة، ليظهر الخواء.

وإذن، لم تكن تلك العـلاقـات إلا عـابرة، ولم يكن ذلك الضجيج إلا صخباً من غير ما فائدة، سرعان ما يحل الفراغ، ليثور الإحساس بالوحدة والوحشة.

ويصبح الميدان على رحـابته ضـيـقـاً، تحجزه جدران العمارات، وتضيق منه، وهى جدران شاهقة كالتلول، تحجب الأفق، وتمنع الرؤية، وتثـيـر الشـعـور بالاحـتـبـاس والضـيـق والاختناق. وهى جدران كثيرة، متتابعة بعضها فى إثر بعض، فى تكرار ممل رتيب، تبعث على الإحساس بالسأم ، والوحدة والضياع.

وهى بعد ذلك كله كتل حجرية، لاشعور فيها ولا روح، هى محض سدود وحواجز.

وتشبيه الجدران بالتل يرجع فى اللا شعور إلى الريف الجميل، ولكن أين تلول الريف الخصبة الممرعة من جدران المدينة الحجرية القـاسيـة؟ ولكن اللا شـعور المملوء بصـورة التلول فى الريف، جعل التشبيه يأتى ههنا على هذه الصورة.

وكان من المرجو أن يظهر على رصيف المدينة عاشقان أو صديقان أو طفل، لتكتسب المدينة قيمة الخير والخصب والفرح والإنسان، ولكن شيئاً من ذلك لا يظهر. وإنما تظهر القمامة، لتدل على قبح المدينة ودمامتها:

وريقة فى الريح دارت ثم ضاعت ثم حطت فى الدروب

هى وريقة تافهة لا قيمة لها، صغيرة، تذروها الرياح، وتحركها فى فضاء المدينة، وتعبث بها، ثم تطوح بها فى الدروب.

ثمة حركة سريعة، لاهثة، متتابعة، تشكلها الأفعال الثلاثة الماضية، ولكنها حركة ضعف وضياع وتشرد، وليست حركة ولادة وخلق وحياة.

وثمة وجود، هو وجود وريقة تافهة لا قيمة لها، وليس وجود أناس يحيون ويعملون ويبدعون.

إن صورة الوريقة تذروها الرياح تثير الشعور بالخوف من ضعف الورقة وضياعها وقوة الرياح وسيطرتها، كما أن صورة الوريقة فى تلك المدينة الخاوية تثير الإحساس بالخواء والوحدة والضياع.

وهى صورة مأساوية مرعبة، لا تمنح الشعور بالاطمئنان بل تثير الشعور بالفزع.

ومن الممكن أن تعد الوريقة استعارة تصريحية يراد بها ذات الشاعر على سبيل الرمز، كما يمكن أن تعد معادلاً موضوعياً لغياب الإنسان وحضور الأشياء، وسيطرة القمامة والتفاهة والضياع والتشرد والعبث.

(٥)

وهكذا، فإن المدينة التى تنتمى إليها الذات، وإليها تنتسب، (مدينتى)، هى نفسها المدينة التى تسلب الذات روحها، وتحيطها بالخواء والفراغ والوحشة، ثم تلغى كيانها، وتحولها إلى محض ظل، تعبث به كما تشاء، فإذا المصابيح تمده حينا، وحيناً تحسره:

ظل يذوب

يمتد ظل

وهو ظل وحيد يلقى على الرصيف، ليثير الشعور بالوحشة والرهبة فى المدينة الخاوية. والذى يمده ويحسره فى تلك المدينة هو مصابيح الشوارع، وأضواؤها صناعية، أفرزتها الحضارة.

وإذن، ليس الظل فى المدينة هو الظل الطبيعى الذى تمده أو تحسره أشعة الشمس أو ضوء القمر. وهو هنا فى الطبيعة متصل بصاحبه، وجزء منه، يدل عليه، على حين أنه هناك فى المدينة محض ظل، تعبث به المصابيح كما تشاء، ولا يرى صاحبه وكأنه قد ألغى.

والظل فى الحقيقة مقدس، لأنه جزء من الذات، ودليل على وجودها، ويجب ألا ينفصل عنها، وأى فصل، إنما يعنى التشويه للذات، كما أن أى عبث بالظل هو نفسه عبث بالذات.

ويلاحظ تشابه عبث الريح بالوريقة مع عبث المصابيح بالظل، مما يؤكد إلغاء الذات فى المدينة، والتعامل معها كشئ، مثل الوريقة التافهة يمكن التطويح بها، هنا وهناك.

(٦)

وكما تحولت الذات فى المدينة إلى محض ظل، مسفوح على الرصيف، كالشئ، تلهو به المصابيح كما تشاء، كذلك تحول النور فيها نفسه إلى محض شئ ملقى على الرصيف، يدوسه الشاعر حين يمرّ:

وعين مصباح فضولى ممل

دست على شعاعه لما مررت

إن النور الذى هو رمز الخلق والمعرفة والهداية يناله مثل ذلك التحول، لأنه ههنا فى المدينة نور مصنوع، وليس نور الشمس أو القمر أو النجوم، إنه ضوء مصباح الشارع.

وهذا المصباح نفسه بدلاً من أن يكون هادياً ومنيراً للطريق، يصبح عيناً تتجسس، وتثير الشعور بالمقت والسأم، بل الشعور بالنفور.

إن مصباح الشارع لا يرشد الشاعر، ولا يهديه، ولا يضيء له، وإنما يتجسس عليه، ويحاصره، ويزيد من شعوره بالوحدة والعزلة والضياع، ولذلك يدوس الشاعر على الشعاع؛ لأنه شعاع مهين، لايضيء، وإنما يكشف، ينير، إنما يعرى.

وهكذا، لا تمنح المدينة الشعور بالانتماء، إنما تسلب الإنسان روحه، وتحوله إلى شئ، وتحاصره بالأشياء، من ميدان وجدران ووريقات ومصابيح لتعدم فيه ذاته، فهى تزيف كل شئ فيها، حتى الإنسان، تشيئه، تحوله إلى شئ.

(٧)

ويلاحظ أن ذات الشاعر التى يعيها ويحس بها «هذا أنا» لم تظهر إلا متأخرة، فقد طغت عليها أشياء المدينة، من ميدان وجدران ووريقات ومصابيح، حاصرتها، فإذا الحضور الأقوى هو لأشياء المدينة وخوائها الموحش المقفر المرعب، وإذا صوت الشاعر يتأخر.

وعندما يحاول هذا الصوت الظهور، ليعبرّ عما يجيش فى داخله، يقطع عليه الحارس صوته، ويستوقفه:

وجاش وجدانى بمقطع حزين

بدأته ثم سكت

من أنت يا... من أنت؟

الحارس الغبى، لا يعى حكايتى

إن شعور ذات الشاعر الوحيد فى المدينة قد اضطرب فى داخله، ودفعه إلى أن يرسل صوته بالغناء، فهو يريد أن يغنى، محض غناء، لا يرفع صوتاً بصراخ، أو نداء، أو انتقاد، إنما يحاول محض محاولة للغناء ليعبر عن شئ ما من ذاته.

ولكن تلك البداية سرعان ما تقطع.

وما أصعب أن يهم المرء بفعل ما، وإذا بقوة أكبر منه وأعظم تقطع عليه الطريق، لتحدث فى داخله صدمة وانتكاساً يجعل الذات تغور فى الأعماق.

والفعل الذى تهم به الذات، ههنا، هو محض غناء، هو تعبير بالقول، بالكلمة، وليس بالفعل. فالكلمة إذن مضادرة، لأنها دليل انفعال، دليل عناء، دليل وعى.

والذى يقطع صوت الشاعر هو الحارس، الرجل الذى لا يمثل ذاته، إنما يمثل سواه من سلطة أو حاكم أو ملك، فهو أداة، وصوته ههنا يظهر قوياً، يطغى على صوت الشاعر، ويغيبه، وهو الصوت الوحيد الذى يملأ شعاب المدينة، ويزيد وحشتها وحشة، فما هو بالصوت الرفيق، ولا المؤنس، ولا المطمئن، إنما هو الصوت الذى يزيد من حصار الذات، ويزيد من إحساسها بالوحشة والغربة.

ويؤكد ذلك أن الحارس ينادى ذات الشاعر بمحض أداة النداء «يا»، ملغيا ذاته وهويته وانتماءه إلى المدينة، فهو لا يخاطبه باسمه، ولا بأية صفة من صفات المواطنة، كأن يقول له: «أيها المواطن». كما أن سؤاله: «من أنت» ؟ يدل على إهانة وإدانة، بل على شك واتهام.

ولذلك، يصف الشاعر بعد ذلك الحارس بالغبى، وهى من غير شك صفة غير موضوعية، وإنما هى صفة انفعالية، تدل على غضب الذات، إذ يفاجئها الحارس سائلاً متهماً.

ومن هنا، تأتى تلك الصفة دالة على الموقف الذى تعانى منه الذات فى قلقها وضياعها ونقمتها. ويلى تلك الصفة التى جاءت بالمفرد «الغبى» صفة أخرى تأتى جملة، وهى: «لا يعى حكايتى»، وهى أكثر قوة وأوضح دلالة.

ثمة حكاية، إذن، تعيشها ذات الشاعر، وتعانى منها، والحارس لا يعى تلك الحكاية، وقد تم استخدام فعل«تعى» لأنه أكثر قوة من «تعلم» أو «تعرف» أو «تفهم» أو «تدرك»؛ لأن الوعى درجة أعلى من كل الأفعال. وهنا تأتى كلمة «تعى» لتدين الحارس بصورة لا شعورية، فالحارس باع روحه للسلطة، وهو ينطق بصوتها، ودوره أن يشك ويتهم، فأنى له -أن يعى؟

وحين نقرن شخصية الحارس بشخصية الشاعر تظهر المفارقة كبيرة، فكلاهما فى مدينة واحدة ولكن الأول تخلى عن ذاته، وباع روحه، وهو لا ينطق بصوته ، ويمارس الاتهام

والشك، كما يمارس النفى لذوات الآخرين، وهو بعد ذلك كله يعيش فى مصالحة مع المدينة.

وبالمقابل، يبحث الشاعر عن ذاته فى المدينة، ويسعى إلى تأكيد صوته، والمدينة تحاول تدمير ذاته ومحو صوته، وهو يرفض أن تطغى عليه الأشياء كما يرفض الانصياع للمدينة والمصالحة معها، وهويتحسس مظاهر القبح فيها والدمامة، يريد أن يكون فيها الإنسان هو الإنسان.

ومن هذه المفارقة بين الشخصيتين يزداد التوتر فى القصيدة قوة.

وثمة بعد ذلك كله حكاية، يحملها الشاعر بين جوانحه، ولا أحد يعرفها أى أن هناك معاناة، ولعلها هى سر تلك النظرة السوداوية التى ترى المدينة موحشة قاحلة، والقصيدة لم تصرح بتلك الحكاية إنما أخّرتها إلى حين.

ولكن ما حكاية الشاعر؟ ها هو ذا يعترف فى بوح فاجع، فيقول:

لقد طردت اليوم

من غرفتى

وصرت ضائعاً بدون اسم

ويظهر التناقض الصارخ بين الفرد ومدينته، الفرد ينتمى إلى مدينته، ويرتبط بها، ويقول «مدينتى» وكأنه يقول «أمى» ، ويتوقع أن تحتويه وتحتضنه، ومدينته تتنكر له، فتضن عليه بمأوى، بل تطرده من غرفته.

وهنا، يكمن السر فى شعور الفرد بالوحدة فى مدينته، كما يكمن السبب فى رؤيته الجدران الخانقة والفراغ المخيف، والوريقة التى تعبث بها الرياح، فهو يعانى من حالة تشرد وطرد واستلاب، ويرى فى الخارج كل ما يعكس صورة الداخل.

وهكذا، تأتى حكاية الذات المستلبة فى النهاية لتسوغ كل ما تقدم. وتمنحه معناه، وتربط بعضه ببعض. وتفسره، وتكشف سر ذلك الموقف من المدينة، مثلما تأتى نقطة التنوير فى القصة القصيرة لتمنحها فى الختام مبرر كتابتها، وتكسبها معناها، وتضىء جوانبها كلها.

وغرفة الإنسان هى مستقره ومأمنه ومأواه، هى المكان الذى يودع فيه خصوصياته ويخبئ حاجاته، وهى الموضع الذى يرتبه ويعده وفق رغبته وهواه، ويجد فيه راحته وحريته، بل يجد فيه ذاته.

وإذن، فالغرفة هى ذات الإنسان وكيانه، والطرد من الغرفة، لا يعنى الطرد من غرفة الطين والحجر، وإنما يعنى الطرد من الذات، يعنى استلاب الذات، ونهبها، وإخراج الفرد منها كارهاً. ويؤكد ذلك قوله:

وصرت ضائعاً بدون اسم

إن سقوط الاسم عن الإنسان يعنى موته، ليس الموت الجسدى وحده، بل الموت الثقافى أيضاً، بل إن سقوط الاسم يعنى الموت الثقافى أكثر مما يعنى الموت الجسدى.

إن كثيراً من الفنانين ماتوا وهم أحياء ، ونسى اسمهم، لأنهم توقفوا عن العطاء، وإن بعض الفنانين ظلوا أحياء، على الرغم من موتهم، لأن اسمهم ظل حياً، من خلال استمرار نتاجهم الفنى فى ممارسة فاعليته، وعندما يقهر الإنسان ويستلب، ولا سيما فى السجن، يسقط عنه اسمه، ويتحول إلى محض رقم.

إن اسم الكائن الحى هو وجوده ومحو الاسم هو محو لوجوده.

وقد ذكر المولى عز وجل فى التنزيل العزيز أنه عرّف آدم إلى الأشياء من خلال أسمائها، وذلك فى قوله تعالى: «وعلم آدم الأسماء كلها»[٨] ، أى أنه قد عرفه إلى المسميات، وبذلك يكون الاسم هو كالمسمى بعينه.

وهكذا، فإن الطرد من الغرفة، وضياع الاسم، يعنيان ضياع الوجود الثقافى للإنسان، الوجود الروحى الحر، وهو الوجود الحق، الذى هو أكثر قوة من الوجود الجسدى.

ومن هنا، كان السؤال الشهير الذى طرحه هاملت:

«أن تكون، أو لا تكون، هذا هو السؤال»[٩] .

إن الخيار الذى يطرحه هاملت ليس بين الموت والحياة، أو الوجود والعدم. إنما هو فى الحقيقة خيار بين الوجود الثقافى الحر والوجود الجسدى المقيد.

وهكذا، فالمدينة تصادر الذات والاسم وتستلب الروح، فهى لا تغتال الجسد وإنما تغتال الروح.

(٨)

وتنتهى القصيدة بالسطرين التاليين:

هذا أنا

وهذه مدينتى

وهذا الاختتام يختلف كلياً عن الافتتاح، وليس تكراراً له البتة، وإن بدا كذلك فى ظاهر اللفظ.

إن البداية توحى بمحض التباعد بين ذاتين مستقلتين هما: «أنا» و «المدينة»، وشيئاً فشيئاً تكشف القصيدة عن استقلال المدينة بوصفها ذاتاً قوية تحاصرها الذات الإنسانية بالأشياء فتسلبها الروح وتحولها إلى شيء، على الرغم من أنها ذات منتمية إليها، كالقطة تفترس أبناءها.

إن الخاتمة توحى بالتناقض الصارخ، والنهاية الفاجعة، بما فيها من أسى ومرارة، بل بما فيها من سخرية، إذ لا يجد المرء سوى أن يسمى الأسماء، هذا أنا وهذه مدينتى، عندما يعجز عن ذكر الصفات.

ولكن أى أنا هذه؟ وقد حوصرت بالجدران والفراغ والوحشة والقمامة وانتهكت واتهمت وطردت من ذاتها وأسقط عنها الاسم؟

لم تعد سوى بقايا (أنا)

وأى مدينة تلك؟

إن الإشارة، ههنا، إلى «أنا» وإلى «المدينة»، لا تنبئ بغير التناقض، والفجيعة، والسخرية المرة. وهى من غير شك ليست البداية نفسها، وإنما هى نهاية مأساوية.

(٩)

وما يميز القصيدة هو اعتمادها أسلوب القص التصويرى فى بناء تتابعى يقوم على التصوير والتنامى والكشف مع تعدد فى الأصوات لتنتهى نهاية فاجعة، مع بساطة ووضوح، ولكن من غير تقريرية ولا مباشرة.

فالقصيدة أشبه بقصة قصيرة تتحدد فيها عناصر العمل، وقوامه شخصيتان، هما المدينة والذات الشاعرة، والزمان الذى هو منتصف الليل، والمكان الذى هو الميدان، وثمة عناصر أخرى تدخل المشهد شيئاً فشيئاً، ودخولها يقوم على التصوير، فيبرز ظل الشاعر والوريقة التائهة والمصباح الفضولى، ثم يظهر الحارس، وينكشف الموقف بعد ذلك كله، فإذا ثمة حكاية تتمثل فى طرد الشاعر من غرفته وتشرده وضياع اسمه.

وهذا التسلسل يعتمد على التقاط عناصر حسية وتصويرها بوصفها قطعًا فى المكان كالقطع (الإكسسوار) على خشبة المسرح، هى أشياء مادية لها كتلتها وحضورها الجسدى الظاهر، ولها ما وراءه أيضاً من دلالات شعورية وانفعالية وقيمية وفكرية.

ومن خلال هذه الكتل المادية يتم النفاذ إلى الرؤية الفكرية والمعاناة، بعيداً عن التقريرية والمباشرة، وهذا ما يميز القصيدة ويمنحها خصوصيتها.

وهذا المنهج فى التصوير لا التعبير هو الذى قاد إلى تلك العفوية والبساطة والسهولة، وهى أمور واضحة فى القصيدة، سواء فى الكلمة أو اللقطة أو المشهد.

ولكن هذا المنهج فى التصوير خطير، قد يسوق إلى التقاط جزئيات، وعناصر كثيرة، وهذا ما نجت منه القصيدة، فقد اعتمدت الإيجاز والتكثيف، واكتفت بالتقاط عناصر محددة، جعلت القصيدة بمنأى عن الإسهاب والإطالة.

وهى بعد ذلك عناصر متماسكة، يقود بعضها إلى بعض، فى نسق شعورى يقوم على التنامى. والقصيدة تسير سيراً أفقيا هادئاً، لا انكسار فيها ولا تعرج، ولا حلم فيها ولا

استرجاع، والصوت السائد فيها هو صوت الشاعر، ومن خلال ذاته تتم رؤية المدينة، وهى رؤية ذاتية انفعالية، وقد جاء التعبير عنها أقرب إلى المونولوج أو الاعتراف.

وحين جاء صوت الحارس الغبى ليقطع صوت الشاعر، أحدث صدمة منحت القصيدة عنصراً دراميا كسر الغنائية، ومنحها قدراً غير قليل من الدرامية.

ومما لا شك فيه أن صوت الشاعر فى القصيدة ليس هو صوت الشاعر الفرد، بوصفه أحمد عبدالمعطى حجازى الإنسان الذى يعيش فى تاريخ محدود، وإنما هو صوت الشاعرالفنان، الذى يصور التجربة، بوصفها تجربة إنسان باحث عن النقاء والبراءة، وسط عالم تحده القيود، وتسوده العزلة، ويسيطر عليه الاستلاب.

ولذلك، من الضرورى التمييز دائماً بين ذات الشاعر المبدعة، وذات الشاعر الإنسان؛ لأن ما يكتبه ليس تاريخ حياة، وإنما هو رؤية فنية، وتصوير لتجربة، تتجاوز فى ألقها تجربة الشاعر الفرد، لتغدو تجربة كل إنسان.

ويؤكد ذلك ما يظهر فى القصيدة بشكل عفوى من امتدادات ثقافية، يمكن تلمسها فى العمق الحضارى، والإنتاج الثقافى العربى والعالمى.

إن قضية الحارس الغبى الذى لا يعى حكاية الفرد، وينكر عليه مواطنيه، ويتهمه، ويحقق معه، هى قضية قديمة، وردت فى نشيد الإنشاد فى التوراة.

ومن ذلك القول التالى:(١٠)

> إنى أقوم وأطوف فى المدينة فى الأسواق فى الشوارع أطلب من تحبه نفسى، طلبته فما وجدته، وجدنى الحرس الطائف فى المدينة فقلت: أرأيتم من تحبه نفسى، فما جاوزتهم قليلاً حتى وجدت من تحبه نفسى.

ومنه أيضاً القول التالى(١١):

> فتحت لحبيبى لكن حبيبى تحول وعبر، نفسى خرجت عندما أدبر، طلبته فما وجدته، دعوته فما أجابنى، وجدنى الحرس الطائف فى المدينة ضربونى، جرحونى، حفظة الأسوار رفعوا إزارى عنى.

ومما لاشك فيه اختلاف تجربة الشاعر فى تصويرها ورؤيتها وموقفها عما تنطق به التوراة، ولكن هذا لا يلغى وجود الارتباط فى العمق الثقافى وفى عمق اللا شعور الجمعى.

ومهما يكن، فإن صورة الحارس فى القصيدة لا تختلف عما هو شائع فى وجدان الناس عامة من صورة للحارس.

كذلك صورة الوريقة التى تلعب بها الريح، وقد دارت ثم حطت ثم ضاعت فى الدروب، فهى ترتبط جذرياً بما هو راسخ فى اللا شعور الجمعى من صورة الإنسان تلعب به الأقدار كيف تشاء، حتى ليقال فى المثل: «الإنسان مثل الريشة فى مهب الريح».

ومثل هذا الارتباط الجذرى بأشكال مختلفة من الثقافة، وبما هو راسخ فى اللاشعور الجمعى، يمنح القصيدة عمقاً تاريخياً، ويكسبها القدرة الأكبر على التواصل.

(١٠)

والقصيدة تقوم على البساطة فى اللغة، فتظهر فيها كلمات بسيطة جداً، مثل: «دست»، «حكايتى»، كما تظهر فيها تركيبات عفوية، لا تعقيد فيها، مثل: «هذا أنا»، و«هذه مدينتى».

وجمل القصيدة قصيرة جداً، وكثيرة، ومتلاحقة، فى تتابع سريع، مما يدل على الحركة والتوتر والانفعال. ومن الممكن أن تلاحظ فيها كثرة الأفعال ماضية ومضارعة.

وهى على الأغلب أفعال حركة وانتقال وانفعال على نحو: تبين - تختفى - دارت - حطت - ضاعت - يذوب - يمتد - دست - مررت - جاش - بدأت - سكت - لا يعى - طردت - صرت.

والصـفـات فى القـصـيـدة قليلة، مما أكـسـبـهـا إيجـازاً وتكثيفاً، وأبعد عنها الإسهاب، وما جاء من صفات قليلة كان أساسياً وذا قدرة كبرى على الإيحاء، ولم يكن أكثر من ثلاث صـفـات، هى: مـصـبـاح فـضـولى - مـقطع حـزين - الحارس الغبى.

والقـصيدة تحرص على الإيقاع والقافية، فهى مبنية على تفعيلة «مستفعلن»، وتم استخدامها بعفوية، فجاءت التفعيلات متساوقة الانفعال، ومنسجمة الصور، وكذلك كان توزيعها على الأسطر، فهو مرتبط بالحالة النفسية، ومتفق مع الصورة.

ومن ذلك مـثـلاً الانفـصـال بين الذات «أنا» والذات الأخرى «المدينة» وما بينهـمـا من صراع، وتوتر، كل ذلك اقـتـضى أن تكون كل ذات مـسـتـقلة بسطر فـجـاء توزيع التفعيلات على هذا الشكل:

هذا أنا

وهذه مدينتى

ولا يمكن بحال من الأحوال وضع الذاتين على سطر واحد، وهما متباعدتان متنافرتان.

وخلاف ذلك الوريقة التى دارت بها الريح وعصفت، فقد تتابعت الأفعال التى تنال من تلك الوريقة، وتكاثرت فى لهاث سريع، وكانت كلها على سطر واحد ، لأنها أفعال سريعة متتابعة تنال ذاتاً واحدة، وقد جاءت على هذه الصورة:

وريقة فى الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت فى الدروب

والقـصـيـدة تنقل بذكـاء صـوت الحارس وهو ينادى الشاعر ويستوقفه قاطعاً عليه بداية مقطع حزين كان قد همّ بالبدء به، ولكنه اضطر إلى السكوت.

ويأتى ذلك الصـوت على سطر واحـد، وعلى الصـورة التالية:

- من أنت يا... من أنت؟

وصيغة السـؤال هنا «مَن» لا توحى بمحض السـؤال، إنما توحى بالاستنكار والإدانة والاتهام، ويؤكـد ذلك تكرار السؤال بـ : «من أنت ؟»، وصيغة السؤال بقسوتها وخشونتها وجفافها تثير الذعر، وتدل على امتهان الإنسان، فهى جافة لا تلحق بها أية صـفـة ، كأن يكون السـؤال : « من أنت أيهـا المواطن؟» .

ويؤكـد ذلك كله النداء بـ «يا» مقطوعة عن أى اسم أو صـفـة بعدها ، وهى أكثر أشكال النداء فـجاجة وقـسـوة وامتهانا. وقد جاء بعد أداة النداء «يا» نقطتان ، مما يدل على صمت الحارس هنيهة ، ثم معاودته السؤال، « من أنت » ، وكأن هذا الصـمت يدل على افتقار الحارس إلى كلمة أو اسم أو صفة ينادى بها ذلك المواطن .

ووجود نقطتين يؤكـد أهمية الشكل و التشكيل وتوزيع التـفعيلات فى الشعر الحديث ، ويدل على أن نمط الكتابة ليس محض شكل خارجى .

ويتجلى حرص القـصـيـدة على الإيقـاع من خلال حرصها على القافية أيضا ، والإيقاع ههنا متلاحم مع القافية، ومثله مثلها ، فالإيقاع هادئ رتيب ، كإيقاع المدينة الخاوية ، وهو إيقاع متناوب متردد متكرر ، كإيقاع خطوات الفرد الذاهل الضائع، وكإيقاع أعمدة النور التى تتكرر فى تناوب.

ويظهـر ذلك من خـلال التكرار والتناوب فى هذا المقطع:

رحابة الميدان والجدران تل

تبين ثم تختفى وراء تل

ظل يذوب

يمتد ظل

على أن الإيقاع يتتابع مرة، ويعلو مرة، فهو يتتابع فى السطر التالى:

وريقة فى الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت فى الدروب

وهو يقوى فى نداء الحارس:

«من أنت يا... من أنت؟»

على أنه يعود مباشرة إلى الهدوء، ليغدو أقرب إلى الهمس فى الأسطر الأخيرة من القصيدة، وهو محض نجوى أو مونولوج، وهى الأسطر التالية:

الحارس الغبى لا يعى حكايتى

لقد طردت اليوم

من غرفتى

وصرت ضائعاً بدون اسم

هذا أنا

وهذه مدينتى

وتبدو الميم هنا أقرب إلى الغمغمة والهمهمة، كما تبدو التاء أقرب إلى البكاء المخنوق، بما فيها من رقة وهدوء.

ومما لا شك فيه أن القافية وتوزيع التفعيلات على الأسطر كانا معا متواشجين، كما كانا عفويين، هما نتاج التجربة والمعاناة.

(١١)

ولابد من القول، أخيراً، إن ذات الشاعر فى القصيدة ليست هى ذات الشاعر الشخص: أحمد عبدالمعطى حجازى إنما هى ذات الشاعر المبدعة، وهى ذات لا تصور شخص الشاعر، إنما تصور معاناة الإنسان وتجربته، وبحثه عن ذاته وهويته ليؤكد روحه وحريته.

كذلك، لابد من القول إن المدينة المصورة فى القصيدة ليست هى هذه المدينة عينها أو تلك، وليس المقصود بها المدينة بالمعنى الحرفى المباشر، إنما المقصود المدينة التى تطغى فيها المادة وتسيطر فيها العلاقات النفعية ويضيع الإنسان.

وإذن، لابد من الفصل بين ذات الشاعر الشخص وذات الشاعر المبدعة، ولابد من الفصل بين التجربة فى معناها اليومى العابر، والتجربة فى معناها الفنى الأكثر عمقاً.

ومن الممكن القول، بعد ذلك، إن مشكلة المدينة فى الشعر العربى المعاصر بصورة عامة هى تعبير عن موقف رومانتيكى، عماده إحساس الفرد بذاته، وتعلقه بالقيم والمثل وتطلعه إلى النقاء والبراءة، ورفضه الانخراط فى الواقع وجنوحه إلى الحزن والألم، والشعور بالخيبة.

ولكن ذلك كله لا يضير هذا الموقف؛ لأنه فى حقيقته ليس انهزاماً ولا هرباً، إنما هو يقظة ووعى، ورفض للتسليم بما هو واقع.

ويؤكد ذلك أن هذا الموقف ليس سطحياً، وليس مطلقاً، فثمة موقف آخر من المدينة لدى الشاعر نفسه، ولدى غيرهم من الشعراء، يختلف جذرياً عن هذا الموقف، ويتمثل فى التغنى ببعض المدن، بوصفها رمزاً للحضارة والثورة والحرية.

وما يميز هذا الموقف من المدينة، على الرغم من رومانتيكيته فى الرؤية، هو اتجاهه الحديث فى التصوير، وعدم اعتماده على الغنائية فى التعبير، وهذا ما اتضح فى سياق البحث.

(١٢)

وبعد، فثمة بضعة أسئلة يمكن أن تثار: هل القرية حقاً أكثر نقاء من المدينة؟ وهل العلاقات فيها أكثر إنسانية؟ وإذا كانت القرية كذلك، فثمة سؤال: ألم تتسلل العلاقات المادية إلى القرية؟ مع تسلل الأدوات الحضارية ومظاهرها المادية؟

كذلك يمكن السؤال: هل المدينة العربية حقاً صاخبة وقاسية ومن غير قلب؟ هل تمزقت فيها العلاقات الإنسانية وغابت الروح؟ ألا يعدو الأمر محض صدمة شاعر شاب قدم من الريف إلى المدينة؟

بل ثمة سؤال أخير: ألا يعدو الموقف من المدينة فى الشعر العربى المعاصر كونه محض تقليد للشاعر الغربى؟

إنها جميعاً أسئلة مشروعة ويمكن الإجابة عنها سؤالاً سؤالاً. إن مشكلة المدينة فى الشعر العربى المعاصر ليست تقليداً بحتاً للشاعر الغربى، وليست انطلاقاً مباشراً من التجربة اليومية، الأمر أكثر تعقيداً من ذلك كله، وأكثر من جمع الأمرين، وإذا كان من الصعب نفى أثر الثقافة فإنه من الصعب أيضا نفى أثر الواقع.

وساكن المدينة نفسه يحس بطغيان المادة فيها وغياب الروح، ويزداد إحساسه إذا انتقل من مدينته إلى مدينة أكبر، والمدينة العربية ليست أقل قسوة من المدينة الغربية، بل لعلها أكثر؛ لأن معظم المدن العربية تعانى من ضعف الخدمات، كما تعانى من الزحام وسوء التخطيط.

وفى الأحوال كلها، فإن مشكلة المدينة فى الشعر العربى المعاصر، ليست مشكلة سكانية ولا جغرافية ولا عمرانية ولا مشكلة حجر ومصابيح، إنما هى مشكلة شعرية، هى تعبير عن وعى الشاعر، وإحساسه بالضيق والاختناق، وبحثه عن النور والهواء، وشوقه إلى الحرية وتطلعه إلى الروح والقيم(١٢).

خاتمة:

ومهما يكن، فإن مشكلة المدينة فى الشعر العربى المعاصر مشكلة واضحة عالجها كثير من الشعراء، و أولوها قدراً غير قليل من الاهتمام.

وتظهر المشكلة فى شعر أحمد عبدالمعطى حجازى واضحة متميزة، وهى عنده نامية متطورة، عالجها فى مجموعاته الشعرية كلها.

وتظل قصيدة «أنا والمدينة» من أكثر القصائد فى هذا الإطار خصوصية وتميزاً، بما فيها من تكثيف وتصوير، وبما فيها من طرح إشكالى لمشكلة الشاعر والمدينة.

الهوامش:

١ ـ ميسون بنت بحدل من بنى كلب (ت ٨٠ هـ/ ٧٠٠م) تزوجها معاوية بن أبى سفيان، وأنزلها فى قصر منيف بدمشق مشرف على الغوطة، ولكنها تركته وآثرت عليه الخباء وحياة البادية، فطلقها معاوية، وهى حامل منه بولده يزيد.

ولها أبيات شهيرة منها :

لبيت تخفق الارواح فيه ... أحب إلىّ من قصر منيف
ولبس عباءة وتقر عينى ... أحب إلى من لبس الشفوف
وأكل كسيرة فى كسر بيتى ... أحب إلىّ من أكل الرغيف
وأصوات الرياح بكل فج ... أحب إلى من نقر الدفوف
وكلب ينبح الطرّاق دونى ... أحب إلى من قط أليف
وبكر يتبع الأظعان شقب ... أحب إلى من بغل زخوف
وخرق من بنى عمى نحيف ... أحب إلى من علج عنيف
خشونة عيشتى فى البدو أشهى ... إلى نفسى من العيش الظريف
فما أبغى سوى وطنى بديلا ... فحسبى ذاك من وطن شريف

ينظر: الزركلى، خير الدين، **الأعلام**، القاهرة، ١٩٥٤ مجلد ٨، ص٢٩٨. والبغدادى، عبدالقادر، **خزانة الأدب**، دار الثقافة، بيروت، لاتا، جـ ٣، ص ٥٩٢ ـ ٥٩٣.

٢ ـ يقول المتنبى:

ما أوجه الحضر المستحسنات به ... كأوجه البدويات الرعابيب
حسن الحضارة مجلوب بتطرية ... وفى البداوة حسن غير مجلوب
أين المعيز من الآرام ناظرة ... وغير ناظرة فى الحسن والطيب؟
أفدى ظباء ما عرفن بها ... مضغ الكلام ولا صبغ الحواجيب
ولا برزن من الحمام مائلة ... أوراكهن صقيلات العراقيب

ينظر: البازجى ، ناصيف، **العرف الطيب فى شرح ديوان أبى الطيب**، دار بيروت دار صادر، بيروت ١٩٦٤، ص ٤٨٢.

٣ ـ عالج كثير من الشعراء فى العصر العباسى مشكلة المدينة، ولكن الطريف فى الأمر أن بعضهم آثرها على البادية، منهم أبو نواس وعلى بن الجهم، وقد تفرد المعرى بحملة شعواء شنها على معظم المدن العربية آنئذ، ولكل منهم دافعه وفلسفته:

يقول أبو نواس:

دع الأطلال تسفيها الجنوب ... وتبلى عهد جدتها الخطوب
ولا تأخذ عن الأعراب لهواً ... ولا عيشاً فعيشتهم جديب
دع الألبان يشربها رجال ... رقيق العيش بينهم غريب
فأطيب منه صافية شمول ... يطوف بكأسها ساق أديب
فأين البدو من إيوان كسرى ... وأين من الميادين الزروب؟

أبو نواس، ديوانه، تحقيق أحمد عبدالمجيد غزالى، مطبعة مصر، ١٩٥٣، ص ١١.

ويقول علي بن الجهم:

سقى الله باب الكرخ من متنزه ... إلى قصر وضاح فبركة زلزل

مساحب أذيال القيان ومسرح ... الحسان ومأوى كل خرق معذل

منازل لا يستتبع الغيث أهلها ... ولا أوجه اللذات عنها بمعزل

منازل لو أن امرأ القيس حلها ... لأقصر عن ذكر الدخول فحومل

ابن الجهم، علي، ديوانه، تحقيق. خليل مردم بك، دمشق، ١٩٤٩، ص ٥٢.

ويقول المعري:

كل البلاد ذميم لا مقام به ... وإن حللت بلاد الويل والرهم

إن الحجاز عن الخيرات محتجز ... ومأتهامة إلا معدن التهم

والشام شؤم وليس اليمن في يمن ... ويثرب الآن تشريب على الفهم

١ ـ ميسون بنت بحدل من بني كلب (ت ٨٠ هـ/ ٧٠٠م) تزوجها معاوية بن أبي سفيان، وأنزلها في قصر منيف بدمشق مشرف على الغوطة، ولكنها تركته وآثرت عليه الخباء وحياة البادية، فطلقها معاوية، وهي حامل منه بولده يزيد.

المعري، اللزوميات، بيروت ١ ١٩٦١، جـ٢، ص٤٤٨.

٤ ـ للشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي نفسه موقف يتغنى فيه بدمشق رمز الحرية والثورة، كما يتغنى بأوراس، جبل المناضلين في الجزائر، وموقف آخر يدين فيه المدن الغربية رمز الاستعمار والطغيان.

ينظر: حجازي، أحمد عبدالمعطي، أوراس، دار اليقظة، دمشق، ١٩٥٩، وهي قصيدة مطولة.

حجازي، أحمد عبدالمعطي، لم يبق إلا الاعتراف، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥، ولاسيما القصائد: رثاء المالكي، أغنية لبغداد، الموت في وهران.

٥ـ الدراسات حول المدينة في الشعر العربي المعاصر كثيرة، نشير إلى أحدثها: أبو غالي، د. مختار علي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، كتاب عالم الفكر، الكويت، العدد ١٩٦، نيسان ١٩٩٥.

وينظر مراجع الكتاب ومصادره للاطلاع على مزيد من الدراسات.

٦ـ أحمد عبد المعطي حجازي، ولد عام ١٩٣٥ بمدينة تلا في محافظة المنوفية بجمهورية مصر العربية، حاز دبلوم دار المعلمين عام ١٩٥٥ والإجازة في الاجتماع من جامعة السوربون الجديدة عام ١٩٧٨ ودبلوم الدراسات المعمقة في الأدب العربي عام ١٩٧٩.

عمل في مجال الصحافة، فكان مدير تحرير مجلة «صباح الخير»، ورئيس القسم الثقافي لمجلة «روز اليوسف»، ورئيس تحرير مجلة «إبداع».

نشر المجموعات الشعرية التالية: «مدينة بلا قلب» (١٩٥٩)، و«أوراس» (١٩٥٩)، و«لم يبق إلا الاعتراف» (١٩٦٥) و«مرثية العمر الجميل» (١٩٧٢) و«كائنات مملكة الليل» (١٩٧٨) و«أشجار الإسمنت» (١٩٨٩). ينظر: عزت أديب، وزميلاه، أعضاء اتحاد الكتاب العرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط. ثالثة، ١٩٩٥، ص ٢٦٣.

ـ **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين**، مط. دار القبس، الكويت، ١٩٩٥، مجلد ١ ص ٢٩٦.

٧ـ حجازي، أحمد عبد المعطي، **مدينة بلا قلب**، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٦٨، ص ١٧٥ ـ ١٧٧.

٨ـ سورة البقرة، الآية ٣١.

٩ـ شكسبير، وليم، **هاملت**، ترجمة. محمد عوض محمد، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٢.

١٠ـ الكتاب المقدس، العهد القديم، نشيد الإنشاد، الإصحاح ٣، الأرقام ٢ ـ ٤.

١١ـ المصدر نفسه، الإصحاح ٥، الأرقام ٦ ـ٧.

وقد أكد الشاعر هذا الارتباط الثقافي بقصيدة له عنوانها «من نشيد الإنشاد»، يقول فيها:

خرجت أطلب في الليل من أحبته نفسي

وضعت وشمي على جبهتي وضمخت رأسي

قابلني العسس الساري في هواء المدينة

فشق صدري وأبقى قلبي لديه رهينة

بالله يا من ستلقى.. في ذات يوم حبيبي

أخبره أني انتظرت.. إلى الصباح ومتّ

حجازي، أحمد عبد المعطي، **مرثية للعمر الجميل**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٢ ـ ٢٣.

١٢ـ يقول إحسان عباس:

«إن الإحباطات التي يحس به ساكن المدينة إنما هي نتيجة صراع أساسي بين القيم، بين الذات والمجموع، بين الحرية والسلطة، بين التنافس الحاد والمحبة الأخوية، وإن الفرد ليحس أن قيما عزيزة على نفسه قد تحولت عن طبيعتها، وفي النفور من هذا الوضع يحاول المرء أن يجد لنفسه مهرباً أو مسرباً، وإذا كان ساكن المدينة يحس بذلك كله فإن المهاجر إليها من الريف لايملك إلا أن يكون إحساسه حاداً طاغياً».

عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، كتاب عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢ شباط ١٩٧٨ ص ١١٣. وينظر: ص١١٤، ومابعدها أيضاً من المرجع نفسه.

ومن الملاحظ أن عباس كان له من قبل رأي مختلف في هذا الصدد، يقول فيه:

«مباينون لدقة الإحساس بالواقع، مأخوذون بفكرة الوطأة الثقيلة التي تسحق الفرد في المدينة المعاصرة، بينما الواقع من حولهم أكثره ريفي يتطلب نطوراً وتثقيفاً وعلماً وخبزاً ودواء، متألمون من انهيار الحضارة المعاصرة، وأمتهم تستشرف البناء وتحاول النهوض وتريد أن تقيم لنفسها أسساً حضارية».

ينظر: ماتيسن، **إليوت الشاعر الناقد**، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٦٥، ص ١٩ من مقدمة المترجم للكتاب.

المصادر والمراجع:

١ ـ القرآن الكريم.

٢ ـ الكتاب المقدس.

٣ ـ أبو غالى، د. مختار على، ١٩٩٥م، **المدينة فى الشعر العربى المعاصر**، كتاب عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٩٦، نيسان.

٤ ـ أبو نواس، ١٩٥٣م، **ديوانه**، تحقيق: أحمد عبدالمجيد غزالى، مطبعة مصر، القاهرة.

٥ ـ البغدادى، عبدالقادر، لاتا، **خزانة الأدب**، دار الثقافة، بيروت.

٦ ـ ابن الجهم، على، ١٩٤٩م، **ديوانه**، تحقيق: خليل مردم بك، دمشق.

٧ ـ حجازى، أحمد عبدالمعطى، ١٩٥٩م، **أوراس**، دار اليقظة، دمشق.

٨ ـ حجازى، أحمد عبدالمعطى، ١٩٦٨م، **مدينة بلا قلب**، دار الكاتب العربى، القاهرة، ط. ثانية.

٩ ـ حجازى، أحمد عبدالمعطى، ١٩٦٥م، **لم يبق إلا الاعتراف**، دار الآداب، بيروت.

١٠ ـ حجازى، أحمد عبدالمعطى، ١٩٧٣م، **مرثية للعمر الجميل**، دار العودة، بيروت.

١١ ـ حجازى، أحمد عبدالمعطى، ١٩٧٨م، **كائنات مملكة الليل**، دار الآداب، بيروت.

١٢ ـ الزركلى، خير الدين، ١٩٥٤م، **الأعلام**، القاهرة.

١٣ ـ شكسبير، وليم ١٩٧٢م، **هاملت**، ترجمة: محمد عوض محمد، دار المعارف بمصر، القاهرة.

١٤ ـ عباس، إحسان، ١٩٧٨م، **اتجاهات الشعر العربى المعاصر**، كتاب عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢ شباط.

١٥ ـ عزت، أديب، وزميلاه، ١٩٩٥م، **أعضاء اتحاد الكتاب العرب**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ثالثة.

١٦ ـ ماثيسن، ١٩٦٥م، **إليوت الشاعر الناقد**، ترجمة: إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.

١٧ ـ المعرى، ١٩٦١م، **اللزوميات**، بيروت.

١٨ ـ هيئة الإشراف، ١٩٩٥م، **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين**، دار القبس، الكويت.

١٩ ـ اليازجى، ناصيف، ١٩٦٤، **العرف الطيب فى شرح ديوان أبى الطيب**، دار بيروت، دار صادر، بيروت.



الدلالة المرئية

على جعفر العلاق*

- ١ -

يبدو أن لكل قصيدة دعوتها الخاصة التى تأتينا، دونما ضجيج، ذائبة ذوباناً ماكراً وشديد الخفاء فى نسيج النص، ونبرته الإيقاعية ودلالته وبنائه. ويحدث أحيانا أننا لا نلتفت لذلك النداء الشعرى التفاتاً كافياً، أو أننا نتجاوزه دون أن نتريث أمام ذبذباته الخافتة لنزيح عنها غطاءها المثقل باللغة ووسائلها البهيجة والملتوية، التى تسلكها وهى تتجه صوب دلالتها الصعبة .

وقد صار معروفاً، بحكم الأعراف الأدبية وتجنيس أنماط القول، أن الشعر يؤكد دائماً على طبيعته اللغوية؛ أى أنه يكرس، باستمرار، ارتباطه بالملفوظ، على عكس القصة مثلاً التى لا يكمن جوهرها فى لغتها بل فى بنيتها الحكائية[1] . وهكذا نرى أن تعويل الشعر على اللغة قد يتعرض إلى الخلخلة حين تمازج طبيعته عناصر تنحدر إليه من طبيعة مغايرة .

لاشك أن الأجناس الأدبية قد بدأت، منذ زمن ليس بالقصير، فى تصفية حساسيتها التجنيسية إزاء بعضها البعض. ولم يعد فى تماسها الحميم ما يبعث على الدهشة أو التساؤل. لقد صار من الطبيعى أن يستعين جنس أدبى ما بخصائص جنس آخر، أو أن نجد نسيماً ما ينسل من حقل أدبى مجاور ليغدو من مقتنيات حقل آخر، أو جزءاً من نسيج فضائه وحيويته. تنتمى اللغة، أو الحوار، أو السرد إلى حقول أدبية متمايزة هى على التوالى : الشعر والمسرح والرواية. لكن ذلك لا يعنى أن هذه الفنون لا تتبادل فيما بينها بعض خصائصها التعبيرية أو التقنية؛ فنحن حين نتحدث عن السرد فى الرواية، أو اللغة فى الشعر، أو الحوار فى المسرح، فإنما نتحدث، فى الحقيقة، عن مهيمنات فرضت حضورها

* باحث، وشاعر عراقى.

الطاغى على عناصر أخرى أقل منها حضوراً وتفشياً داخل النص، ومع ذلك فإن تلك الفنون لا تزال تشرع أبوابها، وفى اتساع مطرد، لتستضيف ما يفد إليها، أو ما تحتاج إليه، من منجزات الفنون الأخرى .

وقد يتساءل المرء عما يدفع شاعراً ما إلى اللجوء إلى عناصر السرد ليستعين بها على بناء قصيدته: أهو عجز الشعر، بتعرجاته المجازية، عن الإحاطة بموضوع يتسم بالسعة؟ أم هى الكثافة والاختزال القاسيان اللذان قد لا يستجيبان، أحياناً، إلى ثيمة تتميز بالانتقالات السردية، والحركة والتبعثر؟

يرى بروكس (٢) أننا، بما نحن بشر، ميالون إلى استخدام السرد للتعبير عن انهماكاتنا الإنسانية، كما أننا نتوقع، حين نقرأ قصائد مكرسة لاهتمامات كهذه، أن تحضر عناصر السرد حضوراً واسعاً .

وغنى عن القول أننى، هنا، لا أتحدث عن القصيدة القصصية، كجنس أدبى له خصائصه، بل عما تستعيره القصيدة، وهى تنجز مجمل فعلها الشعرى، من تقنيات أو وسائل ترسخ انتماءها، عبر الزمن والممارسة، إلى جنس من الأجناس الأدبية يختلف اختلافاً واضحاً عن الشعر. بعبارة أخرى، إن ما أتحدث عنه هو تلك الاستعانات التى تتخذ مظاهر سردية فى الشعر بعد أن تنصهر فى بنيته (٣). أما الشعر القصصى، أو القصيدة القصصية، فأمر مختلف وليس، هنا، موضع الحديث عنها على أية حال . إن القصيدة القصصية، حتى فى أكمل نماذجها، لم يكن ينظر إليها دائماً على أنها شعر محض. لقد كانت تبدو شاذة، كما ترى موسوعة الشعر والشعرية (٤)، فى سياق النظر إلى الشعر بوصفه شكلاً أو نشوة وجدانية .

إن الشاعر، وهو يدفع بموضوعاته أو أفكاره إلى رحى النص لا يدخر جهداً أو حيلة فى استثمار ما يكفل تحويل تلك الموضوعات أو الأفكار إلى وقائع نصية. غير أن طريقته فى التعامل معها تتباين تبايناً حاداً وفقاً لكل واقعة حياتية أو ذهنية . لذلك فإن نجاح القصيدة، أية قصيدة، لا يظل مضموناً أو مؤكداً فى الموضوعات كلها ما لم يضبط الشاعر بوصلته الشعرية لتلتقط برهافة شديدة ذبذبات الفكرة أو الواقعة وصولاً إلى تجسيدها بطريقة أشد فاعلية من سواها.

ليست القصيدة لعباً بريئاً فى ماء اللغة على الدوام، وليست مناداة بعيدة خافتة لطيور الغدران دائماً. إنها تحتاج إلى أن تتجاوز ذلك كله إلى تفجير ما فى الواقعة أو الفكرة من شحنة كامنة، وذلك لا يتم، بطبيعة الحال، إلا بإغرائها لتخرج من كمونها فى أدغال اللغة وتنميتها وتوسيعها، وأخيراً إلباسها شكلها المادى المحكم. وربما لا يمكن العثور على شكلها الأمثل، وهذا كما يحدث أحياناً، من خلال اللغة المتأججة بالغناء أو التأمل بل عبر لغة سردية تبنى الواقعة النصية، وتفصح عما تضمره من حركة ونمو، وتشظيات . وعملية السرد هذه، فى حد ذاتها، قد تكون أحياناً أخطر شأناً مما تسعى القصيدة للوصول إليه (٥)، فالنص الشعرى ليس حكماً، أو محمولاً، أو دلالة لملفوظ ما، بل هو، فى الغالب، ذلك الملفوظ وقد تم صهره فى كيان تعبيرى كلى،يتدفق فى ثناياه المتشابكة وراء اللغة وفتنتها حيناً، أو التناميات السردية، بما تشتمل عليه من توتر، وانثيال، ومكر جميل، حيناً آخر .

إن الشاعر، فى عصرنا الملئ بالتصدعات الكبرى، لم يعد ذاتاً غنائية معزولة. وربما كانت هذه الحقيقة من أهم ما أوصلنا إليه شعراء الحداثة العرب فى هذه الحقبة من تطور القصيدة العربية. لقد صارت الأنا الغنائية المفردة عرضة للانتهاكات المستمرة للتخفيف من شحنتها الذاتية اللائبة وتعزيزها بعناصر أخرى يتم اقتراضها من فنون مجاورة .

ما عاد الشاعر، إذن، كائناً يتقصد بغناء الذات واستغاثاتها، بل أخذ يعرض ويقص ويروى (٦) . وهكذا، قد تتداخل فى النص الشعرى عناصر ليست شعرية تماماً، شريطة أن تتسامى لغاية شعرية خالصة (٧). لقد صار فى مقدور القصيدة، كما تقول سوزان برنار، أن تستخدم العناصر السردية على أن يتم تشغيل هذه العناصر فى مجموع ولأغراض شعرية محضة(٨). وهذا ما تم تحقيقه، ببراعة شعرية مدهشة، فى قصيدة «طردية» (٩) للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى . وأنا، هنا، أحاول الاقتراب من خيوط لعبته الشعرية والكشف عن عناصرها التى تضافرت جميعاً فى كل شعرى متماسك .

- ٢ -

أول ما يلفت النظر، في هذه القصيدة، أنها تعلن منذ عنوانها عن قرابتها التجنيسية. أى، أن شكلها السردى يفصح عن طبيعته عبر شحنة العنوان وما يشتمل عليه من تداعيات دلالية صارت، بحكم الزمن وتراكم الموروث، متجذرة فى الذاكرة الشعرية .

إن قصيدة «طردية» تطلق خيطاً نحيلاً من الضوء يقودنا عكس نهر الزمن، إلى سالفات هذه القصيدة من الطرديات، أى ذلك النوع الشعرى الذى يصف الولع بالصيد، والخروج إليه فى مواكب حافلة [١٠]. إنها، كما توحى التسمية للوهلة الأولى، سليلة نسب شعرى ما عاد بشكل، ضمن الفاعلية الشعرية الحديثة، نمطاً شائعاً. وواضح أن تجربة الصيد، سواء فى الطرديات أو فى شعرنا القديم عموماً [١١]، تحفل بالترقب والحركة. إنها الطراد أو لذة الفوز، أو العودة المخفقة، وهى الطبيعة المبتلة بالخضرة، والدم، وعويل الطرائد. أى أن القصيدة التى تنهمك فى تجربة الصيد لابد لها من أن تستند إلى السرد، أن تروى قصة، وأن تقدم موضوعها متحركاً نامياً، بعيداً، إلى حد ما، عن الانشغال باللغة أو الافتتان بهياجها المجازى.

وليس العنوان وحده هو ما يكشف عن طبيعة القصيدة أو نسبها الشعرى؛ فالبيت الأول منها يسهم، هو الآخر، فى الإعلان تركيبياً هذه المرة عن ذلك النسب أو تلك الطبيعة :

هو الربيع كان، واليوم أحد.

إن الابتداء بضمير الشأن « هو » ذو دلالة كبيرة هنا. وما كان فى مقدور هذا البيت لو جاء فى تركيبة أخرى أن يحدث الأثر ذاته. إن تركيباً بديلاً للبيت السابق يمكن أن يكون، على سبيل المثال : «فصل الربيع كان، واليوم أحد». لكنه سيخفف، إلى حد كبير، من شحنة المفتتح الشعرى بتركيبته الأولى، ويسقط عنه الكثير مما يشتمل عليه من تميز فى الصياغة. إن بداية القصيدة، بإيجازها الجميل و إيحائها الشديد بجنس النص مفتاح فعال للقصيدة ومنطوياتها الدلالية والتركيبية. إن الضمير « هو » فى السياق البنائى للبيت الأول هو، كما أشرنا، فى موقع ضمير الشأن . وقد حجز النحويون القدامى لهذا الضمير تسمية أخرى: إنه ضمير القصة، أو ضمير الحكاية. وهكذا نرى أن الجملة الشعرية الأولى تختزن، ومنذ البداية، شحنة ضمنية للدلالة على طبيعة هذه القصيدة التى تستند استناداً كبيراً على عنصر السرد، وبنية الحكاية .

- ٣ -

لابد من الإشارة، كما يبدو، إلى أن هذه القصيدة المحكمة لا تستمد ثراءها الدلالى أو الفنى من لغتها فقط؛ فاللغة، هنا، لا تطفح بالكثير من الانزياحات ، ولا تتأجج بالمفاجآت والانعطافات بطريقة استثنائية. إن براعة هذه القصيدة وتأثيرها يكمنان، وبشكل مدهش، فى تضامن النص بمجمله للإفصاح عن دلالته إفصاحاً حسياً، يقوم السرد، فى الغالب، بالعبء الأكبر منه. وشرارة الشعر، فى هذه القصيدة، لا تندلع من لغتها وحدها، بل من بنيتها السردية أيضاً. إن الشعر كلما تحرك صوب السرد قلت أهمية لغته الخاصة، كما يقول شولز [١٢]، وعلى العكس من ذلك، فإن لغة القصة تزداد دقة وأهمية بقدر اقترابها من شرط الشعر.

ما الدلالة التى تسعى هذه القصيدة إلى تجسيدها؟

لا شك أن النص الشعرى المحكم لا يبوح بدلالته بيسر دائماً؛ فلا بد إذن من ملامسة تفاصيله واكتشاف ما يشد عناصره من علاقات ووشائج تساعد، مجتمعة، على الإفصاح تركيبياً وإيقاعياً وأسلوبياً عن دلالته. أى أن دلالة القصيدة، هنا، لا تنفصل عن جسد النص ولا تقع خارجه، أو بعيدة عنه، بل هى دلالة مرئية أحياناً، تتجسد من خلال الشكل الفيزيائى للنص أيضاً : ترشح من مائه، وتفوح من التحام مكوناته وتشابكها. أى أن هذه الدلالة لا تنبثق إلا من خلال « علاقة التجسيد المتبادلة بين رؤيا النص وبين بنيته اللغوية» [١٣]. وهذه العلاقة قد تمضى إلى نهايتها القصوى حين تتبادل الكلمة والدلالة ما بينهما من تأثير تضفيه كل منهما على الأخرى. وهكذا تصبح الصورة الحسية للكلمة، مثلاً، أو وجودها الفيزيائى، بما فيه من بعثرة أو اكتظاظ، أو استطالة صورة مرئية لما نريد التعبير عنه [١٤] .

إن قصيدة «طردية» ترينا، من خلال حركتها وشكلها حسى، بنية دلالية تتضافر عناصر النص وتكويناته السردية تركيبية جميعاً للإفصاح عنها على شكل مظاهر حسية .فع من نسيج القصيدة صوراً وأبنية وإيقاعاً. تحكم حركة صيدة، وتتخفى فى تفاصيلها، بنية دلالية مهيمنة هى بنية نفى، أو الإبعاد، أو الانفصال، تتحرك تحت سطح النص، حق وتوتر شديدين، وتنتشر فى أعماقه المائية المضببة، تاركة رها طافية على تموجات هذا النص ووجوده المادى.

منذ العنوان تبدأ القصيدة فى إرسال ومضاتها التى تقودنا، بحركة استباقية، إلى ما سيكون عليه مسار النص مو يتجه صوب بؤرة دلالية تهيمن على تشكله وتسهم، حق، فى توجيه حركته السردية والتركيبية والإيقاعية من ـهة، والانبثاق منها من جهة أخرى. إن هذا العنوان كشف عن غنى إيحائى شديد؛ فكلمة « طردية » تشتمل ى ذخيرة وجدانية واشتقاقية ودلالية لا تتجه إلى الماضى ط، من خلال إشارتها إلى نسب القصيدة، بل إلى الحاضر لمستقبل أيضاً. إن تفتيت كلمة « طردية » يظهر لنا ما طوى عليه، صرفياً، من تداعيات واشتقاقات، وبدائل تنمى ميعها، بالاتساق أو المخالفة، دلالة النص الكبرى: النفى، أو قصاء، أو الانفصال، وتمهد للمسار المقبل لهذه الدلالة. ، عنوان هذه القصيدة، بنية ومفهوماً، يمكن أن يقدم لنا ـزمة من الدوال التى تحوم حول حقل دلالى واحد ذى ـمنة واضحة على النص. إن الحروف الأساسية لهذه كلمة، كما يشير لسان العرب [١٥]، تقدم مجموعة من كلمات والأفعال التى تفجر، بتجلياتها الصرفية والنحوية ختلفة، دلالة الطرد والنفى : طرد، طريدة، مطاردة، طراد. ال إن الليل والنهار طريدان، أى أن كل واحد منهما طريد ـاحبه. ويقال أيضاً: مر بنا يوم طريد أو طراد أى طويل، هذه القصيدة تبدأ وتنتهى بهذا المعنى؛ اليوم أو النهار الذى ستهلكته المشقة ومطاردة القطا دون طائل. ويقولون كذلك: ـد طراد، واسع يطّرد فيه السراب، وقصيدة (طردية) تبدأ نتهى بالإشارة إلى البلد أيضاً، الذى ينفصل عنه الرواى يكابد عناء النفى عنه وعناء الحنين إليه معاً. ويقال : جدول مطرد، أى سريع الجريان. وفى القصيدة يرتبط القطا بمسارب المياه كالزبد، والتراث يقول : إنه أدل من قطاة [١٦]، ذلك لأن القطاة ترد الماء ليلاً من الفلاة البعيدة. انفصال عن الفلاة وتوق إلى الماء. و المطاردة فى القتال : أن يطرد الفرسان بعضهم بعضاً، والقصيدة تجسد، بطريقة صارخة، هذا الطراد بين القطا والراوى بما فيه توثب، ومباهاة، وانكسار وانفصال الأجساد عن الرؤوس.

إن التوسع فى تفتيت عنوان القصيدة يكشف لنا عن كلمات أخرى ترتبط، بوشيجة ما مع الدلالات السابقة: إن الفعل (ردّ) يتصل بدلالة الإبعاد والطرد بعلاقة هى علاقة التضاد . كما أن كلمة (ديّة) لا تبتعد كثيراً عن هذا الحقل الدلالى؛ فالدية، كما هو معروف، تعنى، عبر سياق حضارى معين، ما يدفع لأهل القتيل، وكأنها تدفع لقاء حرمانه من الحياة، أو مقابل إقصائه أو نفيه عنها .

ويمضى العنوان خطوة أبعـــد حين يقف هو، فى حضوره الحسى المرئى، تجسيداً آخر لهذا المفقود من الدلالات؛ فكلمة « طردية » تظهر عائمة فى بياض الصفحة لتشكل دليلاً جديداً على الطرد أو الإبعاد الذى سنجد فى مستويات القصيدة الأخرى تعزيزاً له. إن هذه الكلمة تقف وحيدة ، عارية، لا تستند إلى سياق تعبيرى يشدها إليه، أى أنها لم تدخل فى نسيج لغوى ما: عبارة، أو جملة، ولم تندغم فى سياق من الفاعلية، أو المفعولية أو الإضافة. لقد ظلت مطرودة خارج أى جوار لفظى. كما أن وجودها نكرة يضعها فى السياق الدلالى ذاته؛ يضعها خارج التعريف والعهدية منفية عن علاقات الانتساب، عارية من التحديد والتعيين والألفة .

وهكذا ينهض عنوان القصيدة ، ومنذ البداية، بوظيفة مهمة، تستبق مسار النص وتوحى بدلالته التى يتمركز حولها، ويحشد كيانه كله، صوراً وتركيباً وإيقاعاً، ليكشف عن تلك الدلالة وهى تتبرعم على جسد النص، لا بوصفها معانى أو مفاهيم منفصلة عن الملفوظ، بل بوصفها مظهراً من مظاهر النص، وحضوره الفيزيائى على الورق .

- ٤ -

ولا يتوقف هذا الحشد من دلالات النفى أو الطرد أو الإقصاء على ما يشتمل عليه عنوان القصيدة من مخزون دلالى؛ فإن النص، بمجمله ، يتكشف عن هذه البنية الدلالية المهيمنة. كما أن الكثير من صيغه التعبيرية، وصوره تتضافر لتحقيق هذا الإفصاح عن الدلالة .

إن القصيدة تتنامى تنامياً أخاذاً كاشفة عن بنيتها الدلالية وهى تتشكل وتنتشر فى نسيج النص وتجلياته الصورية والرمزية المختلفة. الصورة، فى هذه القصيدة، ليست فضاءات تغذى نار الذاكرة بالتأجج، بل هى تجليات نصية ترتبط بجسد القصيدة وتنبثق منه تلاحماً وانفصالاً :

هو الربيع كان، واليوم أحد

وليس فى المدينة التى خلت

وفاح عطرها سواى ،

قلت أصطاد القطا

كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد

يحط فى حلمى ويشدو

فإذا قمت شرد.

إن صورة المدينة التى خلت تشتمل، ضمناً، على دلالة الطرد والإبعاد؛ فهى ليست آهلة، مدينة غادرها سكانها (فى هذا اليوم من أيام الربيع على الأقل) كما أن عبارة «فاح عطرها» تشى هى الأخرى بدلالة النبذ أو الدفع إلى الخارج . ولو تأملنا صورة الذات الفاعلة فى القصيدة من خلال أداة الاستثناء «سواى» لاكتشفنا أنها تختزن دلالة الإقصاء والانعزال أيضاً . إنه وحده ليس هناك من أحد سواه، مبعد عن المحيط الإنسانى الذى كان منخرطاً فيه. أما صورة القطا فتعكس، بطريقة شديدة الحيوية، دلالة الانفصال والنأى والابتعاد من بلد إلى آخر. وكذلك الأمر بالنسبة إلى البيتين الأخيرين من المقطع السابق؛ فالقطا الذى كان يحط فى حلم الراوى صورة منفصلة عن منطق الحياة وحقائقها ، مثلها فى ذلك مثل الحلم الذى يشتمل على دلالة الانقطاع عن الواقع والانفصال عن وهج الوعى. إنها صورة للعبور من الحسى إلى المجرد، وبذلك ترتبط بدلالة الانفصال بواقع التناقض؛ فالعبور صلة بين منفصلين أو أكثر، لكنه يظل ضمن الحقل الدلالى للقطيعة .

وتمضى صور القصيدة فى تناميها لتؤكد تلك الدلالة المهيمنة على نسيج الصور وفضاءاتها. إن صورة الراوى وهو يحمل قوسه متوغلاً « بعيداً فى النهار المبتعد» صورة شديدة التأثير فى تعميق البؤرة الدلالية للقصيدة : الراوى يتوغل بعيداً فى بحثه عن القطا، فى نهار مبتعد هو الآخر، انفصال عن الزمان والمكان معاً: الراوى ينفصل عن المكان فى اندفاعه صوب المجهول، كما أن النهار يقطع صلته بذاته متجهاً إلى القصىّ البعيد . وحين نتأمل المقطع التالى :

حتى تشممت احتراق الوقت فى العشب،

ولاح لى بريق يرتعد.

نلمح، مرة أخرى، صورة التفتيت والانفصال والتنافر، لا على مستوى الخارج المحيط بالراوى فقط، بل فى كيان الراوى نفسه. إنه يتمزق بين قطبين : أرضى وسماوى، بين وقت يحترق فى العشب وبرق يرتعد. إنه مخترق حتى على مستوى الوعى بما يحيطه، فهو يتشمم (بأنفه) رائحة الوقت المخترق، بينما يلوح (لعينيه) برق مقبلاً كالرعد : حاسة على الأرض وحاسة على السماء .

والقصيدة لا تكتفى، فى تأكيد بنيتها الدلالية، بصور النفى والنبذ والإزاحة فقط، بل تزيدها توتراً ونضارة بالصور المضادة. الدلالة لاتنبثق، إذن، من صور تزيينية بيانية تتجه اتجاهاً خطياً صوب معنى ما. بل تتشكل من ضفيرة من التضادات فى نسيج الحركة الواحدة صعوداً وهبوطاً، جيئة وذهاباً، دون أن تطمئن إلى وجهة بذاتها .

وربما كانت حزمة الصور الخاصة بالمواجهة بين الراوى والقطا دليلاً شديد البروز للبرهنة على عنصر التضاد والتنافر فى حركة الانفصال أو التباعد ذاتها؛ فالقطا لا يستسلم إلى الانحلال كما ينحل اللؤلؤ، بل ينحل ثم ينعقد، وهو حين يقترب لا يكون اقترابه اتجاهاً إلى ملاذ نهائى

ستَرجع «صورته من البدد». أى أن حركة الاقتراب تضمر، ثناياها، حركة نقيضة هى حركة العودة، والالتئام بعد شتت. كما أن حركة السقوط « مسّاقطا كأنما على ى» ليست سقوطاً محضاً. إنها تتجه من الأعلى إلى دنى، لكنها لا تكتمل أو تتوزن إلا بالحركة النقيضة صاعداً بلاجسد»، بالانفصال المتجه اتجاهاً معاكساً من دنى إلى الأعلى هذه المرة. وهكذا تكون حركة القطا ذبذبة ذبة بين الهنا الأرضى، والهناك السماوى.

واللافت للنظر أن اسم الفاعل جاء على شكل يخالف صياغة الشائعة: « مسّاقطا» لا «متساقطا»، أى بإسقاط رف التاء ونفيه عن بنية الكلمة لتكون معادلاً مرئياً للدلالة بتغاة: الإقصاء والنبذ والقطيعة. من ناحية أخرى، فإن ركة السقوط لا تصل إلى نهايتها تماماً؛ فهى ليست تجاهاً صارخاً بين علو محض وهاوية تامة، بل سقوط ينثلم ل الوصول إلى نهايته « كأنما على يدى »، وكذلك الأمر لنسبة إلى الصعود، فهو غير مكتمل أيضا. إنه صعود مبتور؛ القطا صاعد « بلا جسد ».

وتصل صورة هذه الحركة المتنافرة أقصى مداها فى لقطع الأخير، فالتصويب الذى استغرق النهار كله لم يسفر ن شئ. كما أن عدو الراوى يتم فى حيز لا يمكن إنجاز ذا الفعل خلاله:

عدوت بين الماء والغيمة،

بين الحلم واليقظة.

إن الذات الفاعلة هنا هى ذات مسلوبة « الرشد »، الشئ الذى تجدر ملاحظته أن صورة الراوى الذى كان رضة للانشطار والتفتت صارت هنا قادرة على فعل ما لا مكن فعله، والدخول فى ما لا يمكن الدخول فى ثناياه. نها الآن مصدر للخارق من الأفعال والأنشطة، لكن هذه لأفعال، وانسجاماً مع جوهر التضاد، تظل مقموعة بقوة ما، نتيجة لذلك لا تصل إلا إلى خاتمة مشروخة :

ومذ خرجت من بلادى

لم أعد.

مثيرة أفقاً من الالتباس اللذيذ بين الحلم والواقع، بين صلادة المرجع وخفة المجاز.

ـ ٥ ـ

تتوزع قصيدة «طردية» على سبع حركات تتضافر، جميعاً، لتصل، فى النهاية، إلى تجسيد دلالة النص على مستوى آخر هو المستوى التركيبى: ترتيب الوحدات أو الجمل ابتداء من حدها الأدنى وصولاً إلى مستواها المركب.

وأنا هنا لا أقسم هذا النص إلى حركات محتكماً إلى المفهوم النحوى للجملة؛ أى اشتمالها على كلمتين أو أكثر ودلالتها على معنى مفيد. إن التقسيم يستند، عوضاً عن ذلك، إلى ما تسعى الجملة الواحدة، أو الجمل متعاضدة، إلى تجسيده فى وحدة دلالية أو نفسية أو بيانية. لذلك، فالحركة قد تكون جملة بسيطة أو مركبة، وقد تكون مجموعة من الجمل، شريطة أن تفلح هذه الجمل فى رسم مفصل من مفاصل النص، فى حركته أو بنائه، يشكل موجة تمهد لتموجات النص الأخرى أو تنبثق منها فى نسيج مائج بالدلالة.

تجسد الحركة الأولى من القصيدة بعداً زمانياً صارماً :

هو الربيع كان، واليوم أحد

وليس فى المدينة التى خلت

وفاح عطرها سواى.

من خلال تحديدها للفصل واليوم وزمن الحدث، هذا أولاً. أما ثانياً فإن القصيدة تشير إلى المكان بطريقة حادة: إنه المدينة. مفتتح النص، إذن، يحدد ومنذ البدء طريقاً ينساب فيه، كأنه يحدد، ومنذ البداية أيضاً، نسب القصيدة أو قرابتها السردية حيث يشكل المكان والزمان (الماضى تحديداً) جزءاً من عناصر النص السردى عموماً، وفضاء تحتدم فيه الأحداث أو الأهواء أو الأفكار وتتصادم. إضافة إلى ذلك، فإن هذه الحركة تشتمل على فعلين يشيران إشارة واضحة إلى دلالة القصيدة فى اتجاهها الكلى؛ أعنى الفعل «خلت» والفعل «فاح»، وكلاهما يتضمن معنى الإقصاء والنبذ والابتعاد.

ليس هناك فى المدينة الخالية غير الراوى وحده، منفياً خارج الكل البشرى الذى كان يملأ المدينة، ويسد شرايينها بالدفء والضجيج. أما الفعل « فاح » فيتضمن، هو الآخر، حركة الطرد أو الإقصاء. وبهذين الفعلين يختار النص مجراه الدلالى القائم على دلالة النفى وتشظياتها. ومع أن هذه الحركة تشتمل على فعلين إلا أنهما فعلان يخلوان من العنف أو الفاعلية الشديدة، كما أن الاسمية هى التى تطغى على جملتها الافتتاحية.

فى الحركة الثانية من القصيدة لانجد غير بيت واحد :

«قلت أصطاد القطا».

وأول ما نلاحظه على هذه الجملة / البيت / الحركة أن الفعل فيها ليس حركياً، بل لسانى، لكنه يكشف عن حركة الداخل ومخزون النوايا؛ فهو يعلن عن نية الراوى فى الخروج إلى الصيد، وهو فعل لا يتوجه إلى أحد خارجى. إنه لا يخاطب أحداً، بل هو نشاط ينطلق من الذات ويتوجه إليها، ليشكل نقطة تحول من السكون الخارجى، الذى يكاد يكون تاماً فى الحركة الأولى، إلى موجة داخلية تندلع فى إطار اللغة لا فى الخارج المكانى . وبذلك تنجح هذه الحركة فى الربط بين الحركة الأولى، حيث سكون الخارج وترتيب ميدان الأفعال السردية المقبلة، إلى إعلان الراوى عن طبيعة ما سيفعله والذى يشكل، كما سنرى، الحركة المهمنية دلالياً، وسردياً على مبنى القصيدة وتركيبها . من جهة أخرى، فإن القطا سيظهر، منذ الآن، محلقاً فى فضاء النص .

وإذا كان القطا يظهر، فى الحركة السابقة هدفاً للصيد، ومتلقياً لتأثير الفعل، فإنه يسيطر على مساحة الحركة الثالثة من القصيدة :

كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد
يحط فى حلمى ويشدو
فإذا قمت شرد.

إن القطا، هنا، لا يبدو، من خلال فاعليته، قطا حقيقياً، بل هو قطا رمزى، يندفع محلقاً من غيم المخيلة إلى نهار الورق، وإلا كيف يتجانس، فعليا ودلالياً، خروج الراوى إلى اصطياد القطا وملاحقة القطا له، فى اللحظة ذاتها . من الواضح هنا، أن القطا يحوم فى فضاء رمزى تسهم فى نسجه صورة القطا وهو يحط ويشدو فى حلم الراوى، وشروده منه لحظة أن يقوم : شبكة من الأفعال التى لا يحكمها إلا منطق الحلم والشعر والتوهم الجميل. إن هذه الحركة تضع بين يدى المتلقى إشارات واضحة تنحرف بقراءته من مسارها الحرفى المثقل بركام العرف والعادة، لتطلقها فى فضاء أشد ثراء، هو فضاء الرمز.

أما الحركة الرابعة، فتفصح عن فاعليتها بطريقة أشد نصاعة من خلال مجموعة من الأفعال التى تنطوى على شحنة حركية عميقة :

حملت قوسى، وتوغلت بعيداً فى النهار المبتعد
أبحث عن طير القطا
حتى تشممت احتراق الوقت فى العشب،
ولاح لى بريق يرتعد.

الراوى، فى هذه الأبيات، متضمن داخل النص، وجزء من حركته. وهو يسند إلى ذاته فاعلية هذا المقطع كله. إن الأفعال جميعها مسندة إلى الراوى: حملت، توغلت أبحثُ، تشممتُ. وحتى الفعل « لاح »، وعلى الرغم من عودته نحوياً إلى البرق، فإنه ينتمى نفسياً ومنطقياً إلى الراوى بترجيح نصى هو شبه الجملة « لى »، فالراوى هو الذى رأى البرق، وهو، إضافة إلى ذلك، عنصر أساسى من عناصر السرد وشخصية من شخصياته؛ لأن السرد، هنا، ليس سرداً موضوعياً بل هو سرد ذاتى يندرج الراوى فى مكوناته السردية. وقد يخيل إلينا، للوهلة الأولى، أن فاعلية الراوى، فى هذا المقطع سترشحه لاحقاً ليكون فاعل هذه القصيدة أو بطلها، لكننا سرعان ما نكتشف أن ذلك بعض من إيهامات النص التى تطفو متألقة على سطحه.

وتتسم هذه الحركة، أيضاً، بعنف فاعليتها. إن معظم الأفعال وأسماء الفعل فيها تنتمى إلى حقل الأفعال المزيدة أو المشددة: توغلت، تشممت، يرتعد، وكذلك اسم الفاعل

(المبتعد) والمصدر (احتراق) فإنهما مشتقان، على التوالي، من فعلين مزيدين هما (ابتعد، احترق) . وما يعمق إحساسنا، أكثر، بقوة الحركة وشدتها في هذا المقطع ليس تضعيف الأفعال أو زيادتها فقط، بل استخدام الحرف «حتى» الذى يفيد الغاية في الزيادة أو النقص كما يقول النحويون: لقد طال البحث عن طير القطا، بكثافة موجعة، إلى أن فاحت رائحة الوقت وهو يحترق في ثنايا العشب. ويتميز هذا المقطع/الحركة، فيزيائياً، باحتلاله فضاء ورقياً أوسع من المقاطع السابقة؛ أى أن نموه لا يتم على المستوى الدلالي والتركيبي فقط بل على مستوى الاتساع والتمدد، فيزيائياً، في فضاء النص .

إضافة إلى ذلك، فإن كثافة هذا المقطع تتضح على مستوى آخر؛ فلو تأملنا البيت الأول منه مثلاً لوجدنا أن دلالة النأى أو الابتعاد لا يعكسها الفعل المضعف « توغلت » فقط، بل اسم المصدر « بعيدا »، واسم الفاعل « المبتعد » أيضاً: تجليات صرفية ثلاثة تتعاضد لإبراز دلالة هذا المقطع بطريقة أخاذة .

وما إن تبدأ الحركة الخامسة حتى يهيمن القطا على فضاء المقطع هيمنة كاملة :

كان القطا ينحّل كاللؤلؤ في السماء ثم ينعقد

مقترباً، مسترجعاً صورته من البدد

مسّاقطا كانما على يدى

مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد

وصاعداً بلا جسد.

وعلى الرغم من أن هذا المقطع يبدأ بجملة اسمية، وأن عدد الأفعال فيه محدود؛ إذ لا يتجاوز الفعلين (ينحل، ينعقد) إلا أنه يكتظ بحركة ضاجة حتى الكلمة الأخيرة. ويقف القطا، وليس الراوى، مصدراً لكل ما في هذه الأبيات من فاعلية .

وقد أسهم الاستخدام الكثيف لاسم الفاعل في شحن المقطع بالحركة والرفيف: مقترباً، مسترجعاً، مسّاقطاً، مرفرفاً، وصاعداً. إن هذه الأسماء، عدا الاسم الأخير منها، مشتقة من أفعال مزيدة أو مضعّفة، كما أن اسم الفاعل، كما هو معروف، يعمل عمل فعله ويحمل، بالتالي، ما فيه من قوة .

والملاحظ، في هذا المقطع، أن حركة القطا ليست حركة منسابة، رخية، متجانسة أو في اتجاه واحد. بل تشتمل، ضمناً وبشكل عنيف، على عنصر التضاد : الانحلال والانعقاد، الصعود والترسب، التشتت والالتئام. وواضح أن فاعلية القطا تتسع، هنا، اتساعاً كبيراً يعكس هيمنة القطا، فيزيائياً وسردياً ودلالياً، على فضاء النص وتركيبه .

تتشكل الحركة السادسة، في هذه القصيدة، من فضاء أبيض هو الوحيد في النص كله؛ فقد كان نص القصيدة، حتى هذه اللحظة، مترابطاً ومتصلاً بعضه. كان مطرداً (قرابة أخرى تربط طبيعة النص بعنوانه) ليس من ملفوظ لساني هنا، بل مساحة من الكلام المغيّب، أو المسكوت عنه. دلالة ما، ذائبة في بياض غامر، ودوافع تتخفى وراء البياض هذا وتدفع به إلى الانبثاق من هذا الموضع بالذات .

لا حظنا، في المقطع السابق لفسحة البياض، أن الحركة انتهت بصعود القطا دونما جسد، وهى إشارة يصعب فهمها فهماً واقعياً يستند إلى منطق العالم ومعرفتنا بالحياة. إنها شحنة من الثراء الرمزى الذى يتطلب منا الانغمار في النص ومطاردة منطوياته البعيدة. فسحة البياض، هنا، إذن هى فاصل بين حركتين تتميزان، تميزاً شديداً، وهى بياض النهار العارى الذى انقضى في مطاردة القطا دون جدوى .

في المقطع الأخير، الذى يشكل الحركة السابعة من هذه القصيدة، ينقشع غيم النص عن خاتمة شعرية تظل، رغم وضوح تركيبها، حافلة بالحيرة والتعدد اللذيذين :

صوبتُ نحوه نهارى كله

ولم أصدْ

عدوت بين الماء والغيمة،

بين الحلم واليقظة، مسلوب الرشد

ومذ خرجت من بلاد »

لم أعدْ .

يبدأ المقطع بجملة فعلية تنبثق من بياض الحركة السابقة، وكأنها تجسد لنا الزمن القاحل الذى يفصل بين صعود القطا دونما جسد، وانقضاء النهار كله فى المطاردة المخفقة. ورغم أن هذا المقطع يشتمل على خمسة أفعال تسند كلها إلى ذات واحدة، هى الراوى، إلا أن الراوى يظل، دلالياً ونفسياً، هو ضحية تلك المطاردة، أما طائر القطا فقد فرّ من نسيج النص باستثناء إشارة واحدة إليه تتمثل فى الضمير العائد إلى القطا فى كلمة (نحوه). وتتعالى قوة الإحساس بالخيبة عبر عناصر التضاد الأخرى : صوبت : لم أصد، الحلم: اليقظة، العدو : فقدان الرشد. كذلك فإن ما يكشف من مناخ الإخفاق هذا اشتمال النص، وللمرة الأولى، على فعلين منفيين مجزومين لم أصد، لم أعد .

- ٦ -

تحتفظ هذه القصيدة بما يشدها ، عروضياً، إلى الطرديات القديمة؛ أعنى البحر الشعرى؛ فهى شأنها شأن القصائد الطردية عموماً تستند إلى تفعيلة الرجز : مستفعلن[١٧] ، ويتفاوت ورود هذه التفعيلة فى أسطر القصيدة تفاوتاً كبيراً، من مرتين كما فى البيت السادس عشر (وصاعداً)، إلى إحدى عشرة مرة كما فى الجملة الثانية التى تتدفق بفعل التدوير مستغرقة أربعة أسطر من القصيدة .

وهذا التباين فى تكرار التفعيلة لا يأتى اعتباطاً، بل هو تجسيد لكثافة الدلالة، وفيض الداخل. إنه إفضاح فيزيائى مرئى عن شحنة داخلية؛ أى أن الفضاء الذى يملؤه البيت أو السطر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة تلك الفورة الداخلية التى تستدعى فضاء يلائم ما فيها من امتداد، وبتر وتشظيات. إن البيت: «وصاعداً بلا جسد » لم يستغرق إلا تفعيلتين كما أشرت؛ لأن دلالته لا تتطلب الامتداد أو التراخى، بل القطع، والبتر، والصعود الحاد. لذلك لم يشغل أكثر من هذا الفضاء المحدود .

ومما يلفت النظر أيضاً أن هذا البيت يعكس، تركيبيا وموسيقياً، شحنته الدلالية: أى انفصال القطا عن جسده؛ فالتفعيلتان لا تخترقان جسد البيت، أو تشتبكان بكلماته اشتباكاً عشوائياً، وإنما تستقل كل واحدة منهما بجزء من البيت؛ أى أنهما تشطران بنيته إلى نصفين (وصاعداً - مستفعلن، بلا جسد = مستفعلن) وكأنهما يحكيان انشطار القطا وهو يتجه إلى الأعالى مخلفاً كيانه المادى يتهاوى على الأرض .

أما المقطع الثانى فيتكشف عن دلالة مغايرة إلى حد ما، تقوم لا على الانشطار والبتر كما فى البيت السابق، بل على الاتساع والخلو والتباعد. وقد تجسدت هذه الدلالة، حسياً، فى فضاء ممتد، يغمر أربعة أسطر تمثل، إيقاعياً، تكرار مستفعلن إحدى عشرة مرة؛ أى أن دلالة الامتداد والفراغ - التى تتجسد فى خلو المدينة من الناس، وفوح العطر، وانتقال القطا من بلد إلى آخر - تطلبت معادلاً تركيبياً وإيقاعياً يفسح لتلك الدلالة فضاء مكانياً مناسباً .

وقد لعب نظام التقفية دوراً بارعاً فى التعبير، إيقاعياً، عن دلالة القصيدة التى تقوم، كما أشرت أكثر من مرة، على بنية النبذ، والطرد، والإقصاء. لكننا، حين نتأمل هذا النظام التقفوى، سيتكشف لنا جانب آخر من جوانب القصيدة يعاكس، إيقاعياً، بنية الدلالة ويعارضها . إن نظام القافية الذى يتعارض، ظاهرياً وللوهلة الأولى على الأقل، مع تركيب هذه القصيدة سيعمق وبطريقة فذة دلالة النص حين يجعل منها دلالة مركبة، ديناميكية، تقوم على السلب والإيجاب، والتشبث والابتعاد . وهكذا، فإن قصيدة «طردية» لا تقول دلالتها، بليونة ويسر، بل تنطوى، وبخفاء محبب، على دلالة مركبة : تندفع وتتراجع، تنفصل وتتشبث، دون أن تسلم أمرها إلى أفق بعينه، وتسعى إلى بلوغه باتجاه خطى مباشر تماماً .

ومع أن أبيات القصيدة تتفاوت فى الطول تفاوتاً شديداً، إلا أنها محكومة بقافية واحدة هى قافية الدال الساكنة. ومن الواضح تماماً أن السكون يترك فى النفس إحساساً بالتراخى والافتقار إلى الفاعلية. إلا أن حرف الدال، كبنية صوتية، يحتشد بمعنى الانحباس والتفجير معاً، فهو صوت انفجارى لا يتم النطق به إلا بالتصاق مقدمة اللسان باللثة والأسنان العليا التصاقاً يكبح مرور الهواء، كما يقول علماء الصوتيات، ويظل نطق هذا الحرف ناقصاً إلى أن يندفع

الهواء المحبوس إلى الخارج؛ أى أنه حرف يحكى بشحنته الصوتية، بنية التضاد: الغلق والانفتاح، الانحباس والتحرر .

وهكذا نرى أن هذه القافية قد أحاطت القصيدة بسياج صوتى، ومنعت دلالتها من الاندفاع اندفاعاً ليناً، فى اتجاه واحد؛ أى أنها شكلت حاجزاً إيقاعياً ترتطم به حركة الدلالة فى تموجها العنيف المتشظى لتهدأ، ثم تواصل تصاعدها مرة أخرى .

من جانب آخر، تسهم حركة الحرف السابق لحرف الدال، أو ما يسميه العروضيون حركة التوجيه، فى توزيع كتلة النص الشعرى إلى مجموعات أربع. وتتشكل هذه المجموعات كأنساق حيث يندغم حرف الروى والحرف السابق له ليشكلا دفقة صوتية تكثف من حضور القافية، هذا أولاً. ويختص كل نسق، ثانياً، فى احتضان مجموعة من الأبيات ليغلفها بشغاف صوتى يمنع انكسارها إلى الخارج، ويحول دون انفلات دلالتها المحتبسة القلقة والشديدة التوتر .

تمتد المجموعة الأولى من البيت الأول إلى السابع، ويحكمها الحرف المفتوح قبل القافية أو الروى : (أحد ـ شرد) أما المجموعة الثانية فمن البيت الثامن إلى البيت الثانى عشر وتتغير فيها حركة التوجيه إلى الكسر: (المبتعد ـ ينعقد) . وتعود حركة الفتح ثانية فى المجموعة الثالثة، من البيت الثالث عشر إلى البيت السادس عشر: (البدد ـ جسد) ، وكأن هذه العودة إلى حركة البداية إشارة إلى إحكام الدائرة التقفوية وعودتها إلى النقطة الأولى لتحضن التموج الدلالى والتركيبى للقصيدة تاركة المجموعة الرابعة أو المقطع الأخير خارج هذه الدائرة التقفوية المقفلة .

فى المجموعات الثلاث السابقة من أبيات القصيدة شكلت حركة حرف الدال وحركة التوجيه؛ أى الحرف السابق للقافية، كلتاهما نسقاً إيقاعياً كان يعزل تلك المجموعات، ويوشيها بزركشة إيقاعية متميزة. ولم يشذ عن هذه الخاصية غير المقطع الأخير، أى المجموعة الرابعة، فقد ظل هذا المقطع عائماً خارج أى نسق من الأنساق التى حكمت، إيقاعياً، حركة المقاطع السابقة. لقد تذبذبت حركة الحرف الذى يسبق الدال، والذى يتكرر ثلاث مرات فى هذا المقطع، بين الجر، والفتح، والضم، الأمر الذى خلخل الكثافة الصوتية للدال ودفع بها إلى الوهن والذبول، وبذلك فإن المقطع الأخير من القصيدة تجسيد لنهايتها المحكومة بالإخفاق.

ـ ٧ ـ

تفصح هذه القصيدة، كما تكشف عن ذلك مستوياتها السردية والإيقاعية والتركيبية، عن بنية النفى والنبذ والإبعاد، وهى بنية دلالية مهيمنة تتضافر عناصر النص جميعاً للكشف عنها؛ أى أن دلالة القصيدة، هنا، لا ترتبط بالملفوظ اللسانى وحده، بل ترشح من خلال عناصر أخرى كالإيقاع، وكتلة النص، وبنية السرد، وفسح البياض .

إن هذه الدلالة، فى اشتباكها بنسيج النص وإيقاعاته وفضاءاته، تتميز بتعقيدها وتقاطعها؛ فهى لا تتجه صوب أفق نهائى بذاته اتجاهاً أحادياً، دونما التواءات، بل يتصف مسارها بالتعرج، والتشابك، والتضاد؛ أى أن دلالة النفى والإقصاء هنا ليست دلالة نهائية أو مؤكدة تماماً، رغم هيمنتها على هذا النص البارع. إنها دلالة تشتمل على الضد والنقيض، ويقوم جوهرها على التمزق الداخلى ويستند إلى التضاد الذاتى. وبذلك فهى دلالة ديناميكية، فوارة بالتوتر والتشابك .

تتقاسم حركة القصيدة شخصيتان أساسيتان: القطا وسارد الحكاية، وهاتان الشخصيتان تجسدان أيضاً دلالة التمزق والإقصاء والتباعد؛ فأحدهما أرضى إنسانى، والآخر فضائى علوى. ومن الملاحظ أن القطا يحلق فى فضاء النص وحيداً، إذ إن الإشارات إليه تتم، دائماً، باعتباره مفرداً، مع أن لفظ القطا لا يدل على المفرد بل على الجمع. وبذلك فإن استخدام القطا بدلالة الإفراد هو عزل له عن سربه، ونأى به عن مجتمعه [١٨]. وهكذا يتجلى أمامنا، ثانية، تجسيد آخر من تجسيدات النفى، والنبذ، والإقصاء.

ومن ناحية أخرى، فإننا حين نتأمل كلمة القطا نجد أنها مشحونة بالتداعيات والتفجرات الوجدانية. إن القطا وهو يلمس ماء الذاكرة فكأنما يندفع إلينا من رماد قراءاتنا المنسية

ساحباً معه الكثير من الظلال المشتعلة والإيماضات الملتاعة؛ فالقطا كلمة ذات غنى سيميائي كبير(١٩). وشعرنا القديم يمدنا بذخيرة غنية من تداعيات هذه الكلمة وأصدائها التي ترتبط بالمرأة والطمأنينة وتكتنز بدلالات الحنين والانقطاع.

ما الذي يسعى هذا النص إلى تجسيده أو الإفصاح عنه؟

لاشك أنني لا أنقب، هنا، عن مجرى يتدفق بين النص ومرجع خارجي ما؛ إذ من السهل تماماً أن نبحث عن شظايا من حياة كاتب النص وهي، تنعكس في ماء القصيدة أو مراياها الماكرة. لكن ذلك سيلقي بنا في أرض بعيدة عن النص، ليس فيها غير رائحة الوثيقة الحياتية، أو التاريخ الشخصي.

يبدو أن الطريق الأفضل للوصول إلى حقيقة نص ما، هو أن نسلم مع رودوي (٢٠) حين يشير إلى أن الكاتب يتخفى، دائماً، وراء قناع ما، وإلا وجدنا أنفسنا ننقب في بقعة، تقع خارج النقد، أو وراءه تماماً.

مَنْ يطارد مَن في هذا النص؟

قد يكون الإنسان مطلقاً، أو المثقف تحديداً، أو الشاعر بشكل أخص وهو ينهمك في هذا الاشتباك الأزلي مع حلمه أو غوايته. ربما هو آدم، الكامن في كل منا، حين ينفلت من عبء الجنة منخرطاً في حرية وهمه أو ضياعه، مقترفاً لذة المعصية التي تقوده، أو يقودها، صوب تجربة كيانية حافلة بالتشتت والأحلام المحضة، أو السعي الذي لا يتوج، أبداً، إلا بالأسى وعدم الاكتمال.

طردية

١ ـ هو الربيع كان، واليوم أحدْ
٢ ـ وليس في المدينة التي خلتْ
٣ ـ وفاح عطرها سوايَ،
٤ ـ قلتُ أصطادُ القطا .
٥ ـ كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد
٦ ـ يحط في حلمي ويشدو
٧ ـ فإذا قمتُ شَرَدْ
٨ ـ حملتُ قوسي، وتوغلتُ بعيداً في النهار المبتعدْ
٩ ـ أبحث عن طير القطا
١٠ ـ حتى تشممت احتراق الوقت في العشب،
١١ ـ ولاح لي بريق يرتعد
١٢ ـ كان القطا ينحل كاللؤلؤ في السماء ثم ينعقد
١٣ ـ مقترباً، مسترجعاً صورته من البدد
١٤ ـ مسّاقطا كأنما على يدي،
١٥ ـ مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد
١٦ ـ وصاعداً بلا جسد
١٧ ـ صوبت نحوه نهاري كله
١٨ ـ ولم أصدْ
١٩ ـ عدوت بين الماء والغيمة،
٢٠ ـ بين الحلم واليقظة، مسلوب الرشَد
٢١ ـ ومذ خرجت من بلادي
٢٢ ـ لم أعدْ!

الهوامش :

١ ـ روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٤، ص ١٨٩ .

٢ ـ انظر: Cleanth brooks and R.P. Warren, **Understanding Poetry**, Fourth Ed. New York, 1976, p. 21.

٣ ـ حاتم الصكر، مالا تجده الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت ٩٩٣ ،ص ٧٢.

٤ ـ انظر: **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, enlarged** edition, Edited by: Alex Preminger, Macmillan press, London, 1979, p. 550.

٥ ـ انظر: Cleanth brooths, **Ibid**, p. 23.

٦ ـ كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٧ ، ص ١٣٦

٧ ـ محمد جمال باروت، **الحداثة الأولى**: دراسة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، ١٩٩١، ص ٢٠٤.

٨ ـ سوزان بيرنار، **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**، ترجمة : زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣ ص ٢٣٠ .

٩ ـ اعتمدت نصا لهذه القصيدة، بخط الشاعر، منشورا فى دورية أسبانية تعنى بالشعر العربى **Tiempo De Poesia Arabe** No 33-34, 1994.

١٠ ـ مجدى وهبة، كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص ٢٣٦.

١١ ـ لمزيد من التفاصيل عن قصيدة الصيد أو الطرديات، دلالة وتركيبا وإيقاعا. انظر: دراسة Jaroslav Stetkevych عن الصيد فى الشعر العربى، المنشورة فى: **Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature**, edite by: J/R. Smart, Curzon Press, 1996 - pp. 102- 118.

١٢ ـ روبرت شولز، **المصدر نفسه**، ص ١٨٩ .

١٣ ـ كمال أبوديب، البنية والرؤيا : التجسيد الأيقونى، **الأقلام**، العدد ٤ ـ ٥، ١٩٨٧ ، ص٥.

١٤ ـ على جعفر العلاق، **فى حداثة النص الشعرى: دراسات نقدية**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠، ص ١٤٦ .

١٥ ـ **لسان العرب المحيط**، تحقيق وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، المجلد ٢ ، بيروت ، د.ت، مادة «طرد».

١٦ ـ **لسان العرب المحيط**، المجلد٢ ، مادة «قطا».

١٧ ـ انظر: Jaroslav Stetkevych, **Ibid**, p. 115.

١٨ ـ يبدو أن العدوى الشعرية لهذا النص قد سرت إلىّ أنا أيضا؛ فها أنا استخدم كلمة «القطا» فى هذا البحث للدلالة على المفرد، كما فعل الشاعر فى قصيدته تماماً، لا للدلالة على الجمع.

١٩ ـ انظر: Jaroslav Stetkevych, Ibid, p. 112.

٢٠ ـ انظر: Allan Rodway, **The Craft of Criticism**, Cambridge University, 1982, pp. 44 - 45.



رصاصة زينون

تأملات حول قصيدة اغتيال

حسن طلب*

تمثل قصيدة «اغتيال»، فى رأيى، إحدى العلامات المضيئة الكبرى فى تجربة أحمد عبدالمعطى حجازى الشعرية، لا باعتبارها واحدة من فرائد هذه التجربة وخرائدها فحسب، ولا حتى باعتبارها مجرد واحدة من الخوالد فى تراثنا الشعرى المعاصر، ولكن ـ وهذا هو الأهم ـ باعتبارها قصيدة كاشفة، بالمعنى الذى يمكّننا إلى حد كبير من قراءة تجربة حجازى على ضوئها، إذا ما استطعنا بالطبع أن نقرأها القراءة التى ننفذ منها إلى ما وراء السطح.

كنت قد قرأت القصيدة للمرة الأولى فى مجلة (الشعر) التى رأس تحريرها صلاح عبدالصبور، وأصدر منها عددا يتيما عام ١٩٧٢ : وكانت فى العدد إلى جوار قصيدة «اغتيال» قصيدة أخرى مهمة لصلاح عبدالصبور هى «توافقات» التى ظلت من أحب أعماله إلى نفسى، فاحتلت عندى من شعر عبدالصبور ما احتلته «اغتيال» من شعر حجازى؛ ولم يكن إعجابى بهاتين القصيدتين راجعا فحسب إلى إحكامهما الفنى المرهف وبنائهما اللغوى المتقن، مع أن إحكام البناء فيهما يستحق الإعجاب بالفعل، ولكنه كان راجعا إلى التجربة الوجودية الحية التى شكلت بأحاسيسها الفياضة وإيقاعها المركب العميق، مادة هذا البناء الخارجى المتقن؛ وإنه من المفيد هنا أن نتذكر ما قيل من أن البناء الخارجى ليس كافيًا، فالجسم الميت قد يكون تام التكوين الخارجى، ولكنه مع ذلك ميت[١].

ويحسن بنا، قبل أن نشرع فى قراءة القصيدة، أن نتوقف لنطالعها كاملة، حيث نثبت نصها فى نهاية المقال. كتبت قصيدة «اغتيال» على إثر حادثة حقيقية، فقد اغتيل وصفى التل رئيس الوزراء الأردنى أمام بهو فندق شيراتون بالقاهرة على يد أحد الفلسطينيين عام ١٩٧١؛ وقد يوحى ذلك إلى القارئ بأنه أمام قصيدة من قصائد «المناسبات»، غير

* شاعر وناقد مصرى، نائب رئيس تحرير مجلة (إبداع).

أن قراءتنا القصيدة تعلمنا كيف يمكن لأى عمل فنى كبير أن يتخذ من «المناسبة» أو الحادثة الواقعية نقطة انطلاق إلى آفاق وجودية وفلسفية قد لا تمت إلى هذه الحادثة بصلة مباشرة أو حتى غير مباشرة. والحق إن الأعمال الأدبية والفنية الكبرى فى التاريخ الإنسانى هى فى الغالب تلك التى نجحت فى أن تعلو على المناسبات التى أثارتها واستطاعت أن تتجاوزها إلى ما ينسينا «المناسبة» نفسها، أو على الأقل يظهرنا على تفاهتها، بالقياس إلى العالم الجديد الفنى الذى يتكشف أمامنا بالتدريج؛ وقصيدة «اغتيال» ينطبق عليها هذا الوصف لأسباب كثيرة من أهمها أننا لا نصادف فيها أى تحديد من أى نوع لشخصية الفدائى الفلسطينى الذى نفذ عملية الاغتيال، ولا لشخصية المسؤول الأردنى الذى اغتيل، وكل ما نصادفه هو القاتل وضحيته، بعد أن تم تجريد الطرفين من علائقهما الظرفية، كى لا يتبقى فى النهاية إلا الجوهر الإنسانى وحده، فى مواجهة درامية يخيم عليها شبح الموت، ويمتحن فيها هذا الجوهر الإنسانى ذاته امتحانا عصيباً لا تزيد مدته عن اللحظة البينية الخاطفة المتوترة التى تعقب الضغط على الزناد من قبل القاتل، وتسبق استقرار الرصاص فى لحم الضحية.

نحن، إذن، أمام مشهد قتل، وبالتحديد أمام مشهد اغتيال، وهذا المشهد الدموى يتكرر فى شعر حجازى، فنطالع مثلا فى قصيدة «جرنيكا»:

... ...
والرئيس الاشتراكى على سجادة البهو
بنظارته، شيخ وحيد،
هجرته هيبة المنصب
والحراس قتلى حوله
والدم مازال طريا
وجنود الانقلاب الجامدو الأوجه
يلقون على جثته القبض،
ويصطفون كالأعمدة الجوفاء فى البهو
ولن تمضى سوى بضعة أيام
وتأتى فرق التنظيف كى تغسل هذا الدم بالماء،
وتمحو من على الجدران آثار الدخان .(٢)

وربما نكون قد ضللنا الطريق لو أننا سمحنا لأنفسنا بأن ننساق وراء إغراء هذا المشهد الدموى الفاجع المتكرر، لنبحث له عن تفسير مقبول - أو غير مقبول - فى شعر حجازى، فالطرق السهلة المعبدة ليست بالضرورة هى التى تفضى دائما إلى الغايات المنشودة؛ ولعلنا لو جربنا طرقا أخرى وعرة أو غير مألوفة سنكون أكثر توفيقا، فحتى لو لم نصل إلى غاية معلومة، سنصبح على الأقل وقد استمتعنا بجدة الطريق وخبرنا مآمنه وعثراته.

لنكف، إذن، عن التحديق فى آثار الدماء التى تلون المشهد، ولنحصر انتباهنا كله فى لحظة القتل الخاطفة. هى لحظة خاطفة كالبرق، ولكنها هى وحدها المشحونة بهول المفاجأة فى المشهد كله، وليس ما قبلها وما بعدها إلا تمهيدا وأثرا، والفنان الحقيقى هو الذى يستطيع أن يمسك بهذه اللحظة المفاجئة المتوترة الرواغة، ويثبتها بقوة الخيال، دون أن ينخدع بما عداها من تمهيدات وآثار.

إن المشهد الدموى الذى رأيناه منذ قليل يلون بعض القصائد فى شعر حجازى، بالإضافة إلى قصيدة «اغتيال» نفسها، سيتراجع شيئا فشيئا إذا ما أحسسنا بالكثافة الباهظة التى تختزلها تلك اللحظة البينية الخاطفة، إلى أن يتوارى تماما ليفسح المكان فى القصيدة لتلك اللحظة البرزخية التى تفصل ما بين الحياة والموت، وتصل بينهما فى الوقت نفسه، فتصبح هى بطلة القصيدة ونبع شعريتها، ولا يتبقى حينئذ من التفاصيل غير ما يرسمه الذهول وتجسده المفاجأة لكل من يستطيع أن يقبض على هذه اللحظة المارقة ويعيش هولها، وهذا هو ما يسمح لنا بأن نستعيد ونحن نقرأ «اغتيال» بيت إسماعيل صبرى:

الا إن بين الفم والكأس فسحة
لركض عظيمات تشيب النواصيا

بل إن العارف بشعر حجازى يستطيع أن يقرأ بعض قصائده الأخرى المهمة، فلا يجد نفسه إلا أمام تنويع جديد على تلك اللحظة البرزخية التى صادفناها فى «اغتيال». لنقرأ مثلا قصيدة قصيرة من ديوان (كائنات مملكة الليل) بعنوان «ثلج»:

البياض مفاجأة
حين عريت نافذتى

شدنى من منامى النديف
الذى كان يهطل متئدا
مانحا كل شئ نصاعته
ومداه الشفيف

شدنى
كان دوامة من رفيف
جذبتنى لها
فرحلنا معا وانطلقنا
نرفرف من غير ظل
ونرقص بين الصعود وبين الهبوط
يراودنا العشب
والشجرات العرايا
ومتكآت النوافذ والشرفات
وأيدى الصغار وأيدى التماثيل
والكائنات المطلة حول السقوف
بياضا تقلب فى ذاته
كرفوف من البجعات
على نبع ماء
يمسّحْن شهبة أعناقهن الطوال
على ريش أجسادهن الوريف!
ثم أشرقت الشمس من فوقنا
فسقطنا معا
وانحللنا معا
فى رتابة هذا السواد الأليف! (٣)

لا فرق، إذن، بين مفاجأة انهمار الرصاص فى «اغتيال» ومفاجأة انهمار الثلج هنا، فكلاهما مفاجأة قد يصبغها اللون الأحمر فى مشهد الاغتيال الدموى هناك، أو قد يجللها البياض الناصع فى مشهد هطول النديف هنا. ولكنها فى كل الأحوال، ومهما تغيرت الألوان، تبقى فى جوهرها المفاجأة الدالة على كثافة اللحظة البرزخية أو اللحظة البينيّة، كما سمّاها جابر عصفور فى مقال له مهم عن شعر حجازى بعنوان «السفر فى منتصف الوقت»(٤). وإذا كانت هذه اللحظة محصورة فى «اغتيال» بين خروج ا صاصة واستقرارها فى جسد الضحية، فإنها هنا محصورة بين إشراقين، أو بين صحوين، فقد كانت الشمس مشرقة قبل أن يهطل النديف، ثم عاودت إشراقها لينقطع الهطول ويتلاشى البياض ويعود الجو صحوا كما كان؛ أى يعود أسود وينحل كل شئ ويتلاشى فى «رتابة هذا السواد الأليف». ولا نستطيع هنا أن نفهم صلة إشراق الشمس بالسواد إلا فى ضوء ولع حجازى بالحضور الطاغى الكثيف الذى تمثله اللحظات البينية، ونفوره فى الوقت نفسه من النهايات حتى لو كانت مشرقة، وهذا ولع قديم يشكل خصيصة أساسية فى شعر حجازى، بل فى شعر كل من يحتفى بالحياة وتجاربها الحية من الشعراء الكبار. وإنا لنقرأ فى قصيدة «إلى اللقاء» التى كتبها حجازى عام ١٩٥٦؛ أى قبل خمس عشرة سنة من قصيدة «اغتيال»، هذا المقطع:

لشدَّ ما أخشى نهاية الطريق
أود ألا ينتهى
ولا يضيق (٥).

فى هذا الشعر تكون الأولوية دائما للتجربة؛ أى للطريق الذى لا يشير إلى أية غاية معلومة بقدر ما يكون هو ذاته الغاية، ونستطيع بعبارة أخرى أن نقول إن الأولوية للفعل، بغض النظر عن أسبابه وآثاره، أو مقدماته ونتائجه، وبقدر ما يظل حجازى مخلصا لهذا المبدأ، يبقى قابضا على جوهر الشعر الذى لا يشير إلى غاية أبعد منه، لأنه أسمى من أن يعمل خادما فى ساحة السياسة أو الدين أو الأخلاق أو غيرها من الساحات. وتحضرنى، هنا، الحكاية التى رواها الناقد الأمريكى جون كرو رانسوم John Crowe Ransom عن صائد السمك الذى ظل على شاطئ البحيرة طوال النهار ينهمك فى الصيد ويحسب حساب كل ما يتعلق به سوى نيل السمك نفسه(٦)، ولعل الدلالة الأساسية فى هذا المثل تشير إلى أن من يكون هدفه السمكة يستطيع أن يذهب إلى السوق ويشتريها، أما الصيد فله شأن آخر.

لقد ظل حجازى مخلصا لهذا المبدأ فى قصائده المهمة على طول مسيرته الشعرية، ولعل هذا هو ما أكسب تجربته خصوصية لا تخطئها العين وأضفى عليها فرادة تميزه عن غيره من الرواد، فكأن شعره كله عبارة عن ترجمة لرغبة حيوية عارمة يريد لنفسه ـ ولنا أيضا ـ أن يبقى دائما فى حمياها. وهذا هو السر فى كراهة النهايات، والحفاوة باللحظات الحية الفاعلة المشحونة بطزاجة المفاجأة بدلا من

رتابة الألفة، ويتوتر الخطر بدلا من سكون الأمن أو سكينته، وبجحيم الشك والاحتمال بدلا من نعيم الإيمان واليقين، وبنار السؤال بدلا من جنة الجواب، فى شعر حجازى عامة. هذا كله هو ما تغلى به اللحظات البينية وتمور وتضطرب، كما رأينا فى «اغتيال»، بين ضغط القاتل على الزناد واختراق الرصاص جسد الضحية، وفى «ثلج» بين الصعود والهبوط، وبين إشراقة الشمس الأولى وإشراقتها الثانية، وكما يمكن أن نرى فى قصائد أخرى مهمة فى تجربة حجازى، نجد هذه اللحظة ممثلة فى المسافة التى تتوسط بين القرية والمدينة فى قصيدة «تعليق على منظر طبيعى» التى كتبها حجازى عام ١٩٦٧:

كانت سيارتنا تلتهم الخيط الأسفلت
الصاعد من قريتنا لمدينتنا
حين تمنيت لو أنى أقذف نفسى
فوق العشب المبتل(٧).

ونجدها فى قصيدة «مرثية العمر الجميل» ممثلة فى الفراغ الحرج الذى يتوسط بين حلم الشاعر وادعاء الملك:

من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا
المغنى الذى طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه
أم هو الملك المدّعى أن حلم المغنى تجسد فيه؟(٨)

أما فى «مرثية لاعب سيرك» فنجدها فى حركة اللاعب بعد أن يكون قد قفز عن موضعه، وقبل أن يكون قد استقر فى الموضع التالى:

تركت ملجأ، وما أدركت بعد ملجأ
فيجمد الرعب على الوجوه لذة
وإشفاقا وإصغاءً
حتى تعود مستقرا هادئا
ترفع كفيك على رأس الملا(٩).

إن حجازى يعى، بلا شك، أن هذه اللحظة هى ينبوع الشعر الذى لا ينضب، وهو يسميها «اللحظة المدمِّرة» فى «مرثية لاعب سيرك»، ومن هنا فهو يصوب عينيه دائما باتجاه تجسداتها الحية فى الواقع ونظائرها المتنوعة فى الفعل الإنسانى بكل أبعاده الروحية والمادية، العاطفية والعقلية..إلخ؛ والحق إن هذا يتفق تماما مع المبدأ الاستيطيقى القائل بأن مادة الشعر ليست فى المناسبة أو الحدث الخارجى، ولكنها فى الحياة الباطنة للفعل الإنسانى الخلاق(١٠)، وهذا الفعل الخلاق مرهون عند حجازى باللحظات البينية التى برع فى استثمارها، ونجح فى اقتناص مستويات عديدة لمختلف تجلياتها.

من يستطيع، إذن، أن يمسك بالرصاصة وهى فى طريقها من فوهة البندقية إلى جسد الضحية؟!

هذا السؤال هو التحدى الحقيقى الذى تواجهه قصيدة «اغتيال»، وهو تحد شائق ولكنه فى الوقت نفسه تحد هائل مركب؛ فالأمر يحتاج هنا لكى نتخيله لا إلى براعة الفيلسوف اليونانى زينون الإيلى Zeno the Eleatic فى حججه التى أبطل فيها حركة السهم المنطلق(١١)، فحسب، بل أيضا إلى براعة الشاعر فى إفساد حجج الفيلسوف على نحو ماصنع بول فاليرى P.Valery فى قصيدته المشهورة «المقبرة البحرية»(١٢)، ويلفت النظر فى حديث فاليرى عن قصيدته هذه ما ذكره عن الهوة البرزخية التى تفصل بين المعرفة والوجود. ويحق لنا الآن أن ننتقل من سهم زينون إلى رصاصته، إن جاز التعبير، ومن بول فاليرى إلى أحمد عبدالمعطى حجازى.

تبدأ قصيدة «اغتيال» باعتراف عادى يقر فيه القاتل بجريمة القتل:

إننى قاتله
أفرغت فيه عشر طلقات.

غير أنه لا يحسن بنا أن ننخدع بهذا الاعتراف، ولا حتى بمشهد القتل من الأساس. وإذا كان لابد لنا من أن نصدق القتل، هنا، فليس إلا كما يمكن أن نصدقه فى قصيدة أخرى لحجازى هى «تروبادور» (١٩٧٣)، حيث يقول:

أبحث فى طوالع السماء
عن قاتلى
قبل رفيقى فى السفر. (١٣)

ليست القضية، إذن، فى عملية القتل ذاتها بما سبقها وصاحبها من ملابسات سياسية وما تلاها من آثار

وردود أفعال، ولكن فى هذه اللحظة الوجودية المدمرة التى وصفها حجازى من قبل فى «مرثية لاعب سيرك»، إنها اللحظة التى مرت منذ أن ضغط القاتل على الزناد إلى أن استقر الرصاص فى جسد المقتول. فى هذه اللحظة وحدها تكثيف هائل للحظة المواجهة التى ترمز هنا للوجود الإنسانى كله فى دراما صراعه الدائم مع مختلف العناصر الخارجية والباطنية التى يتشكل من نسيجها جوهر الحياة.

القصيدة لا تنحاز إلى القاتل ولا إلى المقتول، بل تنحاز فقط إلى نفسها عن طريق إخلاصها لهذه اللحظة الوجودية المدمرة، وفى هذه اللحظة تكون المواجهة نفسها هى مدار التجربة ومركز الجذب فيها، أما أطراف المواجهة فهم يتحركون هنا وهناك ويتبادلون المواقع بينما تبقى المواجهة مستعرة؛ فالقاتل أصبح هو القتيل، حين أمكن للسؤال الذى تخيل القاتل أن القتيل يوجهه إليه: «من أنت؟» أن يتحول إلى رصاصة قاتلة، ولأن السؤال تحول إلى رصاصة، فلمَ لا تتحول الرصاصة بدورها إلى سؤال؟! بل إن الرصاصة نفسها لم تكن فى البداية غير وردة حمراء فى يد القاتل «فقذفت الوردة الحمراء ـ صارت طلقة ـ صارت حريقا»!

إذن، هذه قصيدة مخادعة، رواغة، متحولة الدلالات. فنحن لا نستطيع فيها أن نميز القاتل عن القتيل، ولا نستطيع أن نفرق بين الرصاصة والوردة، أو بينهما وبين السؤال، وكل ما نستطيعه هو أن نرتعد حين نسمع القاتل يوجه سؤاله المميت: من أنت؟ وكأننا أصبحنا فجأة فى مواجهة حاسمة مع الذات، فصرنا مطالبين جميعا بأن نجيب عن هذا السؤال المدمر: من نحن؟ لكأننا كنا نجهل حقيقة أنفسنا وكنا نجهل أننا نجهل ذلك، حتى إذا ما دوى السؤال: «من أنت؟» كدوى الرصاص، أفقنا على هذا الجهل المزدوج ولم نجد أمامنا مفرا من دخول هذه المعركة الحتمية مع الذات فى مواجهة ينقسم فيه الوعى على نفسه، ولا أمل فى أن يستعيد وحدته إلا بأن يجيب عن سؤال الهوية فيخرج من هذه المواجهة منتصرا. هذه بالضبط هى قضية هذه القصيدة التى تتجلى فيما ورد فى نهايتها على لسان القاتل:

من أنا حقا؟

ترى هل كان يدرى

أنه ألقى سؤالا خطرا!

أنه، لو لم أجبْ،

يوشك أن يهزمنى

يوشك أن يرجع لى منتصرا!

ليس هناك قاتل ومقتول إذن، إنما ذات منقسمة يواجه نصفها المقتول نصفها القاتل؛ ومعنى هذا أن المشهد هنا يخلو من أى طابع دموى لأن عملية القتل لا تمثل إلا المواجهة العصيبة التى يجتازها الوعى المنقسم بحثا عن هويته، إنها الرحلة الشائقة الشاقة التى قد ينفق الإنسان فيها عمره كله فى سبيل مطابقة المظهر بالحقيقة واستبدال سمات الوجه الحقيقية الحميمة بميسم القناع الخارجى الزائف، أو الوجه الثانى كما أسماه حجازى من قبل فى قصيدة «الموت فجأة» (١٩٦٤):

ياليت أمى وشمتنى فى اخضرار ساعدى

كى لا أتوه

كى لا أخون والدى

كى لا يضيع وجهى الأول تحت وجهى الثانى.(١٥)

لقد جرب القاتل فى «اغتيال» كيف يهرب من المواجهة مرات، جرب كيف يروغ من شرطة المرفأ فلم تدرك منه إلا «شبحا ليس يسمى»، وجرب أن يخاتل المخبر السرىّ حين صاح فى وجهه سائلا عن هويته: «من أنت؟»، وجرب أيضا أن يكون الطرف الآخر فى هذه المواجهة، فنحن نراه يسأل بائعة الهوى عن هويتها بذات الصياغة الحادة كالنصل: «من أنت؟» فإذا بها تهرب دون أن يدرك منها إلا «بقعا طيفية» تَفر من البنان! لقد جرب الهرب إذن مرة بعد مرة، ولكن سؤال الهوية حتمى لا يمكن الهرب من مواجهته، وإن أمكن تأجيله.

لحظة «اغتيال» هى لحظة المواجهة التى تأجلت غير مرة، إلى أن أصبح تأجيلها أو الهرب منها مستحيلا، فالطرفان أصبحا وقد وقعا فى شبكة غير مرئية من الخيوط التى لا تفصل بينهما إلا لكى تصلهما معا، فإذا كان أحد الطرفين

«مشدودا إلى زاوية النار» أو «مشدودا بخيط غير مرئى إلى موت محتم»، فإن الطرف الثانى ليس حرا، إنه أيضا مقيد بالخيوط ذاتها إلى قوة باطشة مجهولة توشك أن تهوى به فلا تتركه إلا حطاما:

وأنا أهوى وأهوى
ساقطا فى زمن يسبق هذا الوقت
موصولا بشئ يتحطم

وفوق ذلك، فإن «الخوف الغريزى»، عند أحد الطرفين فى هذه المواجهة، يقابله خوف آخر مختلف عند الطرف المقابل، إنه خوف من النفس، وهذا ما يؤكد الرعب الكامن فى مواجهة سؤال الهوية:

ربما داخله قبل مجيئى، ذلك الخوف الغريزى
فنحاه، وألقى فى المكان
نظرة، فانتبه الحراس
فامتد على جبهته برد الأمان!
ثم دوت طلقتى الأولى
رأيت الحرس المذعور يجرى
ورأيت الفندق المأهول يخلو من سوانا
فكأنى خفت من نفسى
وأطلقت، وأطلقت عليه

لم يكن من الممكن فى هذه المواجهة أن ينسحب أحد الخوفين: خوف النفس والخوف الغريزى، فهما مشدودان معا بوثاق يربط ارتعاشات الزناد فى إصبع القاتل بارتعاشات «الدم الأعجم» فى جسد المقتول، ولا سبيل للانتصار والخلاص من هذه المواجهة العصيبة، إلا بالإجابة عن سؤال الهوية.

وحجازى، هنا، لا يخطط لصياغة أى جواب. ليس لأنه يرى أن الجواب الواحد الجاهز لا وجود له فحسب، بل لأنه يرى أيضا أن الجواب هو النهاية التى لا يريد أن يبلغها أبدا، إنه يريد لنفسه ـ ويريد لنا كذلك ـ أن يظل فى قلب المعمعة بغبارها وجلبتها، وفى أتون المواجهة بدخانها ولهيبها، وهكذا تصبح حياتنا وليست هى إلا مواجهة مستمرة ينقلب فيها أى جواب ـ إن وجد ـ إلى سؤال جديد، حجازى لا يريد لنفسه ـ ولا يريد لنا بالتأكيد ـ أن يكون مجرد متفرج أو شاهد، إنه لا يرضى إلا بأن يكون فى مهب الأسئلة، فإما قاتلا أو قتيلا:

آه، لا تسألونى جوابا
أنا لم أكن شاهدا أبدا
إننى قاتل أو قتيل(١٥)

ليس هناك اغتيال فى قصيدة «اغتيال» إذن، اللهم إلا إذا كان اغتيالا بكل أنماط السكون والهروب والاحتماء وراء الأقنعة، فنحن لن نكون جديرين بإنسانيتنا إلا إذا جعلنا من حيواتنا سلسلة مستمرة من المواجهات، مواجهة الأسئلة التى يطرحها علينا واقعنا من خلال مواقف مختلفة كل لحظة، ومواجهة الأسئلة التى يطرحها علينا وجودنا نفسه، فنظل بذلك فى قلب التجربة لا تسلمنا مواجهة إلا لأخرى، ولا ننتهى من كشف إلا لننتقل إلى كشف جديد.

كنت قد سألت نفسى منذ ربع قرن لمَ أعجبتنى قصيدة «اغتيال»؟ وظللت أهرب طوال هذه المدة من المواجهة، وإن كنت قد حاولت الآن أن أجيب، فإن ما تعلمته من «اغتيال»، ومن شعر حجازى عامة، يؤكد لى أن هذه المحاولة ليست إلا خطوة فى مواجهة لابد من أن تبقى قائمة ليظل السؤال مطروحا. وليس هذا هو كل ما تعلمته، فقد تعلمت أيضا كيف أصدق فلاسفة الفن، حين يقولون إن الحقيقة فى الشعر ليست ماثلة فى التجارب التى يسجلها، ولا فى البناء المجرد الذى ينتظم هذه التجارب، ولكن فى طريقة الإدراك التى تجعلنا لا نحس بالبناء إلا من خلال التجارب(١٦). وربما يكشف هذا القول عن مواطن النقص فى قراءتى هذه لقصيدة «اغتيال»؛ فلا يزال هناك كثير مما يجب أن يقال حول بناء القصيدة ومعمارها الفنى المدهش فى صلته بالتجربة التى تدور حولها القصيدة. وإذا كان لى أن أعتذر بشئ عن هذا التقصير، فبعبارة إيجلتون التى وصف فيها النقد اليوم بأنه قد فقد وظيفته الاجتماعية الأساسية، فأصبح إما فرعا من العلاقات العامة فى صناعة الأدب، أو مجرد عمل محبوس داخل جدران الأكاديمية(١٧). ومع ذلك، فنحن فى حاجة دائمة إلى عون الأكاديميين المحترفين، فمن غيرهم يستطيع أن يسد ما بين خواطرنا النقدية من فجوات؟

اغتيال

إننى قاتلُه!
أفرغت فيه عشرَ طلقات
تُرى كيف يحس الدم هذا المطر النارى،
ينهال فجائياً عليه، وهو يحلم؟!
ربما داخله قبل مجيئى، ذلك الخوف الغريزى
فنحَّاه، وألقى فى المكان
نظرة، فانتبه الحراس،
فامتد على جبهته برد الأمان!
ثم دوت طلقتى الأولى،
رأيت الحرس المذعور يجرى
ورأيت الفندق المأهول يخلو من سوانا.
فكأنى خفت من نفسى
وأطلقت، وأطلقت عليه
وهو مشدود إلى زاوية النار،
كما لو أنه قد وطَّن النفس على استقبالها حين تدمدم
لم يكن يهرب منى.
كان قد أصبح مشدوداً بخيط غير مرئىٌ إلى موت
محتَّم

فأدار الجسد الصامت نحوى
يتقاضانى الذى يكفيه من حقدى
إلى أن يعرف الراحة من هذا اللقاء المتجهم
آه! ما بين ارتجاف الوجه قبل الطلق
حتى تستقر النار فى اللحم
تُرى أىُّ حديث متلعثم
كان يجرى بيننا؟
هل قال لى: من أنت؟!
كانت أغنيات من بلادى
وقتها تلمع فى ذاكرتى،
والمطر النارى يعلو ويجمجم
مزهراً فى صخرة الجسم المعادى
واصلاً بين ارتعاشات الدم الأعجم فيه
وارتعاشات الزناد
عاقداً ما بيننا صلحاً نهائياً،
كأنى كنت وحشاً حينما انهرت عليه
شارباً من دمه كأساً،
كأنى كنت ظمآن إلى شئ حقيقى كهذا الجرح
فاسترضعته
والموت يلتف علينا..ويخيم!

من أنا حقاً؟
ترى هل كان عدلاً،
أننى لم أعطه رد السؤال
أو لم ندخل شريكين معاً،
هل كان من حقى فى هذا النزال
أن أرى وجه غريمى
دون أن أجعله يشهد وجهى!
كان جلاداً!
وقد جاء بهذا الوجه،
لكنى دخلت البهو بالوجه الملثم
وهو حقاً يستحق الموت!
لكنَّ تمام العدل أن أشهده أنى ولى الدم،
أنى الشفرة الأخرى على خنجره الدامى المسمم
ربما كان إذا جاوبته قاوم،
أو فر،
أو استنجد،
أو ناشدنى معترفاً بالذنب
أنى أمنحه مغفرتى.
لكنه أومأ لى إيماءةً غامضةً،
ثم مضى محتميا بالموت، محفوفاً بأصوات تنادى
وأنا أهوى ، وأهوى،
ساقطاً فى زمن يسبق هذا الوقت،
موصولاً بشئ يتحطم؟
آه يا حبى الذى لا يتكلم!
جئتنى قبل زمانى
ثم أخلفت مواعيدك حتى كدت أهرم

لم أصدق أنها قد منحتنى كل شئ مرة واحدةً.
أنزلها سائقها،
فانفلتت داخله ترفل فى نبل وديع
وتعرَّت مثلما تفعل لو كانت تعرت وحدها.
كان الربيع

زغباً فى الأرض.
والأصوات تأتى بعد أن تفقد معناها
وضوء الشمس يأتى من زجاج
ثم ينحلُّ ويعطى جسمَها
بقعا طيفية تهرب منى كلما لامستُها
حتى إذا قلت لها: من أنت؟ فرت
دون أن تترك لى حتى اسمها!

آه ! عشرون ربيعا
وأنا أنتظر الخطو الذى يهبط فى رفق
واعتلُّ وأحلم
وأنا أمسك فى جلدىَ من ملمسها،
ما تترك الأيام للعاشق
أعدو خلف ما يهرب من صورتها
وأصد النوم والنسيان عنها وأجوع
وأنا أطوى بلاد الله،
لا أملك إلا وردة حمراء .

فوق الجسر قال المخبر السرى: من أنت؟
أجبت المخبر السرى: مغرم؟
هل تُرى مرت؟
فلم يدرك وأقصانى عن الجسر
دخلت البهو،
كان المخبر السرى يعدو،
فقذفت الوردة الحمراء
صارت طلقة،
صارت حريقاً،
وهمو يعدون خلفى،
وأنا ألهث إعياء
وأذوى،
وأضيع!

كانت المرفأ دارا للجميع
قلت فلأعط النهار اسما،
وأعطى الليل اسما
وجعلت القلب قلبين
تعلمت الذى يجعل من وجهى ترياقاً وسماً
وتعلمت كلاماً من لغات الأرض،
أستهوى الغربيات به ليلاً،
واصطاد الدموع!
صرت إن غنيت فى الأسواق طارت نحوى
الأشياءُ،
أو أومات فى الملهى إلى غانية صارت على مائدتى
جارية،
أو.. أوقعت بى شرطة المرفأ عادت،
دون أن تدرك إلا شبحاً ليس يُسمَّى!
ما الذى أوقعنى فى هذه المرة؟
هل دلت على الخمر،
أم بائعة الزهر،
أم انهارَ قناعى بغتة،
وانفضح السر المنيع!

كلهم كانوا خصومى،
البهو، والحيطان، والمرمر، والحراس،
والأمن الذى فى أعين النسوة والأطفال،
كانوا يتحاشون قدومى
كلهم فى ألفة صامة تشملهم
كانوا يجيئون ويمضون إلى أن يلمحونى
فيصيب الذعر ما علّق فى أفواهم من كلمات
ويديروا النظرات
قلت: كم قنبلة تكفى لكى تهدم هذا العالم الفاسد،
واستضحكت فى نفسى لهذا الخاطر الشرير،
كم ألف سنة!
سوف تمضى، قبل أن تسترجع الأرض بنيها
وتعود الأزمنة!
قال لى: من أنت؟
كانت أغنيات من بلادى
وقتها تلمع فى ذاكرتى،
والمطر النارى يعلو ويجمجم
مزُهراً فى صخرة الجسم المعادى
واصلاً بين ارتعاشات الدم الأعجم فيه،
وارتعاشات الزناد
عاقداً ما بيننا صلحاً نهائياً،
كأنى كنت وحشاً حينما انهرت عليه

شارباً من دمه كأساً،
كأنى كنت ظمآن إلى شئ حقيقى كهذا الجرح،
فاسترضعته
والموت يلتف علينا.. ويخيم!

من أنا حقا؟ ترى هل كان يدرى،
أنه ألقى سؤالاً خَطِرا !
أنه، لو ألم أجب، يوشك أن يهزمنى،
يوشك أن يرجع لى منتصرا !
(١٩٧١)

الهوامش

(١) إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنه، بيروت ١٩٦١، ص١٠٥.

(٢) أحمد عبد المعطى حجازى، قصائد مختارة، منشورات الخزندار، ط(١) ١٩٧٢، ص ص١٤٥ـ ٥٧.

(٣) قصائد مختارة، ص١٩٣/٥.

(٤) جابر عصفور، «السفر فى منتصف الوقت»، مجلة إبداع، يونية ١٩٩١.

(٥) قصائد مختارة، ص٧٤.

(٦) جون كرو رانسوم، الشعر كلغة بدائية، ضمن كتاب: الأديب وصناعته، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط(٢)، بيروت ١٩٨٣، ص٨٥/٧.

(٧) قصائد مختارة، ص١٤٢/٣.

(٨) قصائد مختارة، ص١٦١.

(٩) قصائد مختارة، ص١٣٥.

(١٠) انظر: Dewitt H.Parker, The Principles of Aesthetics 2nd ed., Green Wood Press, Publishers, U.S.1974, p.174

(١١) انظر: Eduard Zeller, Outlines of the History of Greek Philosophy, 13th ed., trans. by: L.R. Palmer, Dover Publications, Inc., N.Y.,p. 52\3.

(١٢) انظر حديث فاليرى عن توظيفه حجج زينون فى كتاب: الرؤيا الإبداعية، تحرير هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر، ترجمة: أسعد حليم، مراجعة محمد مندور، سلسلة الألف كتاب (٥٨٨)، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٦، ص٤٢.

(١٣) قصائد مختارة، ص١٨٠.

(١٤) قصائد مختارة، ص١٠٣/٤.

(١٥) قصائد مختارة، ص١٦٧.

(١٦) انظر: Joseph Wood Krutch, Experience and art, Collier Books, N.Y.1962, p.90.

(١٧) انظر: Terry Eagleton, The Funtion of Criticism From The Spectator to Post- Structuralism, Verso-London 1984,the preface.



الشاعر واستئناس الموت

قراءة فى شعر

أحمد عبد المعطى حجازى

أحمد درويش*

كانت لحظة الموت ، ولاتزال، من أكثر اللحظات المحيرة فى تاريخ الوجود، فهى لحظة تنطفئ فيها شعلة مماثلة لتلك التى يحملها كل منا ويود لها ألا تنطفئ، وهى لحظة خاضعة لآلاف الأسباب المتباينة التى يصعب من خلال تباينها عقد الصلات بين المقدمات والنتائج والتنبؤ والوقوع، ولا يسلم من الشك فيها إلا حتمية وقوع اللحظة فى ذاتها لكل من ينعم بالحياة أو يشقى بها.

ولم يتوقف الشاعر فى كل العصور وكل اللغات عن الحديث عن الموت ومحاولة معرفة ما هو؟ وما قانونه وما حجمه وما وقعه وما أثره على مجرى الحياة المتدفق؟ وفى غياب صورة الموت المحددة كانت تصورات الشعراء المتعددة له، فهو أحيانا زائر عشوائى يمر فيقطف بعض الأرواح فى ميعة الصبا ، وينسى بعضها الآخر فيمتد بها الأجل، كما يقول زهير بن أبى سلمى:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب

تمته ومن تخطى يعمر فيهرم

وهو عند آخرين من الشعراء ناقد ينقب عن الجواهر الحسان فيلتقطها أولا ، وقد يهمل الأقل حسنا منها حينا من الدهر، كما كان يقول الشاعر العربى القديم:

والموت نقاد على كفه

جواهر يختار منها الحسان

أو ينقب عن ضحاياه فلا يتيمم سواهم على حد تعبير بحير بن عبدالله القشيرى:

ذرينى أصطبح ياهند إنى

رأيت الدهر نقب عن هشام

* أستاذ النقد الأدبى والأدب المقارن، كلية دار العلوم، القاهرة.

تيممه ولم يطلب سواه

ونعم المرء من رجل تهامى

وهو عند شاعر كطرفة بن العبد صائد ماهر يكمن فى نقطة مجهولة ليثب على فرائسه وقد يرخى لبعضها الحبل، فتظن الفريسة أنها حرة، ولكن طرف الحبل دائما فى يديه يجذبه متى شاء:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى

لكالطول المرخى وثنياه باليد

متى ما يشأ يوما يقده لحتفه

ومن يك فى حبل المنية ينقد

لكن الموت عند الشعراء الفرسان ، مثل عنترة ، كان خصما وندا، لايتم الخوف منه بقدر ما يتم التأهب للقائه. وهو لقاء بالموت لا يتحقق فقط من خلال مقارعة فارس آخر، وإنما يتم كذلك من خلال تجسيد الشاعر للموت نفسه الذى يرى الشاعر أنه ند له:

إن المنية لو تمثل مثلت

مثلى إذا نزلوا بضنك المنزل

والخيل ساهمة الوجوه كأنما

تسقى فوارسها نقيع الحنظل

ولقد لقيت الموت يوم لقيته

متسربلا والسيف لم يتسربل

فرأيتنا ما بيننا من حاجز

إلا المجن ونصل أبيض مفصل.

والشاعرالمعاصر يحاول ـ كما يقول رينيه شار ـ أن يضع الموت فى حجمه، لا لأن الموت لا وجود له، ولا لأنه ليس بقبيح، ولكن لأنه جزء من منظومة الحياة ذاتها يمكن أن يسلك فى خيط ممتد مع بقية ظواهرها فيتضاءل شبحه الميتافيزيقى المروع ، ويصبح حصاده جزءا من أديم الأرض، مقوما لبقية أجزاء الحياة الأخرى، كما كان يقول المعرى:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ

أرض إلا من هذه الأجساد

سر إن استطعت فى الهواء رويدا

لا اختيالا على رفات العباد

فقبيح بنا وإن بعد العهد

تناسى الآباء والأجداد

لكن الشاعر المعاصر لا يكتفى بالكتابة عن الموت ، إنما يلجأ إلى الكتابة فى مواجهة الموت، إنه يريد أن يستأنسه، أن يهزمه، أن يمحوه، أن يخفف من وقع أنفاسه الثقيلة على مسيرة الحياة، أن يناوره . وهو يفعل هذا من خلال اللغة الشعرية التى تبنى من خلال صورها عالما موازيا تتعادل فيه المتضادات وتفرغ جوانب الشحنة الزائدة، وتبدو صورة الموت من خلالها أحيانا شاحبة جميلة ،كما كان يقول بودلير عن لحظة الاحتضار:

الخفة المعشوقة، والغرابة المزهرة

وبعد لحظة ينفتح الباب ويدخل المليك

فتنتعش فى نشوة ووقار

هذه المرايا الشاحبة وهذه المشاعل المنطفئة.

أو تتسرب إلينا صورة الموت «الرقيق الشفاف»، كما يقول أندريه شينيه، أو يرسم الإنسان فى مواجهة الموت فى صورة العنقاء التى تستطيع أن تعمر خمسة قرون ، فإذا ما احترقت عادت أكثر شبابا وجمالا، كما كان يقول بول إلوار:

أيها الطائر الخرافى

تنفتح أبواب الزمان بين أقدامك

وزهور ليالى الصيف على شفاه العاصفة

ومشارف الطبيعة حيث تضحك الزهور

وتبكى فى آن واحد

وهى لا تكف عن العطاء لقلبك

ولا عن فتح أبواب الزمان بين أقدامك.

إن هذا التذويب لحدث الموت مع أحداث الحياة يتم من خلال التوازى والتقارب والتداخل والاعتماد على تقنيات اللغة الشعرية فى الرصد واللمح و الإيماء والحذف، واستغلال الدلالات الإيقاعية والصوتية . وهو النهج الذى يشيع غالبا فى رسم صورة الموت فى شعر أحمد عبدالمعطى حجازى منذ ديوانه الأول (مدينة بلاقلب) ووصولا إلى «مرثية العمر الجميل»وما تلاها من قصائد. ففى قصيدة «مقتل صبى» التى تنتمى إلى ديوان البداية عند حجازى، يجئ الموت مكسوا باللون الأخضر، وهو فى الحقيقة لون الخصوبة والنماء والحياة:

الموت فى الميدان طن
والصمت حط كالكفن
وأقبلت ذبابة خضراء
جاءت من المقابر الريفية الحزينة
ولولبت جناحها على صبى مات فى المدينة
فما بكت عليه عين.

ولا يكتسب الموت جانباً من مذاق الحياة ، هنا ، من خلال اتشاحه باللون الأخضر فحسب، ولكن درجات الإيقاع الخفية فى المقطع الذى يرسم صورته ، هنا، تهبه مرحلتين نغميتين متعاقبتين، نحس فى أولاهما بوقفة السكون المفاجئة التى جسدها إيقاع البيتين الأولين ، من خلال بنائهما على تفعيلة «مستفعلن» فى صورتها الأساسية الخالية من الزحاف التى تتطلب ثلاث وقفات ساكنة على أواخر السببين والوتد. ويتقوى هذا الإحساس بالسكون والصمت من خلال اللجوء إلى القافية الساكنة فى آخر البيتين والتى يضطر معها اللسان أن يقف اثنتى عشرة مرة خلال البيتين، وكأنه يلوك مرارة الصمت المداهم للموت. لكن هذه المرحلة النغمية الساكنة ما تلبث أن تسلمنا إلى الوجه الآخر-للنغم المتحرك .

والواقع إن الحركة تبدأ من جوف القافية الساكنة ذاتها انطلاقا من خامة الحرف . فالنون حرف رنين لا يخمده السكون فى حالة التشديد بقدر ما يؤكده ويترك حلقات صداه تتوالد مرات عدة فى الهواء، قبل أن تتلاشى من الآذان وتختزنها الذاكرة النغمية. وهذا الإحساس الأولى بالحركة يدعمه الانتقال بالتفعيلة من «مستفعلن» الصحيحة إلى «متفعلن» المزحفة، فتختزل مرات السكون داخل كل تفعيلة من ثلاث إلى اثنتين، فتتولد الحركة السريعة وتنزلق حركة اللسان فوق السطور ويتأكد الإحساس من خلال تضاعف الأبيات المنتمية إلى مناخ النغم المتحرك، بالقياس إلى مناخ النغم الساكن ؛ فأمامنا أربعة أبيات، هنا، فى مقابل اثنين هناك، ويتوالد عن الحدث الساكن الذى عبر عنه الفعل «طن»فى المرحلة الأولى حدث آخر متحرك يشى به فعل «الطنين» المتضمن فى حركة الذبابة فى المرحلة الثانية. وهكذا يتعاون الصوت مع اللون مع درجات السكون والحركة لكى تصبح صورة الموت جزء من صورة الحياة الشاملة ودرجة من درجاتها.

إن هذا الإحساس ببناء القصيدة لضفيرة متشابكة من عناصر الحياة والموت يلازمنا أيضا عندما ننتقل من اللقطة الغنائية إلى اللقطة الدرامية فى قصائد حجازى، ويتبدى هذا واضحا فى قصيدته التاريخية المطولة «مذبحة القلعة» ، حيث يتم تصوير لحظة الموت الجماعية العاصفة التى تشهدها قلعة محمد على ، بعد أن أغلقت أبوابها التى تئن من كثرة الدماء والصدأ على فرسان المماليك المحاصرين الذين دعوا لحفل وداع الجيش المقاتل فانهالت عليهم طلقات الرصاص كالزغاريد فأفنتهم إلا فارسا واحدا قفز بجواده من سور القلعة الشاهق وغادره قبيل الوصول إلى الأرض كى يدق عنق الجواد المرتطم ويهب الفارس الذى نجا ساقيه للريح.

إن تصوير فكرة «الضفيرة» المتلاحمة لعناصر الموت والحياة فى هذه القصيدة الدرامية تطلب حشدا لكثير من العناصر الشعرية، سواء على مستوى رسم اللوحات الممهدة، أو عناصر الحركة الملحمية المصاحبة، أو النمو بالأحداث شيئا فشيئا حتى بلوغ لحظة الذروة . ومنذ البداية تتصارع فى لوحة المدخل عناصر الفناء تصارعا تصالحيا يجعل كل عنصر منها لازما لاكتمال الصورة:

الدجي يحضن أسوار المدينة

وسحابات رزينة

خرقتها مئذنة

ورياح واهنة

ورذاذ وبقايا من شتاء.

فالدجى رمز الظلام والسلب والفناء ينسب إليه فعل الاحتضان رمز الشفقة والحنان والحرص على الوجود، وهو احتضان «للأسوار» التى تقدم الحماية والقيد فى آن ، وتحمل من إشارات الإيجاب قدر ما تحمل من إشارات السلب، والسحابات الرزينة المترعة بالخير وعناصر الوجود تتعرض للاختراق ، حتى لو كان ذلك من قبل مئذنة قد تبعث صورتها فى الأذهان صورة الرمح المدبب يخترق الصدر العريض. أما الرياح فإن صفة «الوهن» فيها تنحو بها نحو شواطئ التلاشى والعدم ولا تمثل صورة الرذاذ إلا أصغر وحدات التفتت التى تمهد لصورة «البقايا» الحية لشتاء قد رحل. وعلى هذا النحو تنسج اللوحة من عناصر بعضها خالص للإيجاب وبعضها خالص للسلب ، وبعضها على «الأعراف» قابل لأن يشكل عنصر ربط بين خلايا الوجود والعدم التى لا تكف عن الحركة بين الدوائر المتشابكة.

إن الانتقال من لوحة المداخل «العلوية» الممهدة لمناخ تضافر الوجود والعدم إلى لوحة الإطار المكانى المحيط ببؤرة الحدث، يؤكد الالتزام بنفس التكنيك الشعرى المتبع، فالحوارى الحجرية المحيطة بالقلعة تنطلق فيها أصوات المنادين المعلنين عن «عرس الدم» المختفى تحت وشاح الاحتفال بتوديع الجيش المسافر وحركة المنادين تتم داخل الحوارى القديمة التى لا تكتفى الرموز فيها بمجرد تجاور الوجود والعدم وتعايشها جنبا إلى جنب، وإنما يتم خلال رسم المشاهد تبادل الرموز لمواقعها؛ فنجد رمزا يمكن أن يجسد «العدم على مشارف الحياة» يجاوره رمز آخر يمكن أن يمثل «الحياة على مشارف العدم»:

ويعود الصمت يمشى فى الحوارى الحجرية

حيث مازالت رسوم فاطمية

وطلول شركسية

ودمن

ضيعت انسابها أيدى الزمن

وعفن

وبيوت وصخور وتراب

نام فيها الجوع واسترخى الذباب

وصلاة خافتة

وكلاب وفراخ ميتة

والحوارى ساكنة

غير شحاذ يغنى للقلوب المؤمنة

ورياح واهنة

تتلوى فى الحوارى الحجرية

ثم تمضى فى دروب الأزبكية

فى مياه البركة الخضرا تهوى حيث يبدو

قصر مملوك جميل.

فإذا كانت الحوارى مسكونة «بالصمت» ، رمز السكون والعدم، فإن هذا الصمت «يمشى» منتسبا إلى عالم الحركة والوجود. وإذا كانت الحوارى حجرية جامدة فإن هذه الطبيعة هى التى جعلتها تحفظ الرسوم الفاطمية والطلول الشركسية من شبح العدم التام، وتبقيها فى دائرة المعدوم الذى يطل على مشارف الحياة ، كما أبقت «الشحاذ» المحتاج بغنائه المستدر للقلوب المؤمنة فى دائرة الحى الذى يطل على مشارف العدم ، وهى من خلال ذلك ساعدت على خلق ضفيرة جانبية أخرى، وكأنها تردد صيحة أبى العلاء القديمة:

أبكت تلكم الحمامة أم

غنت على طرف غصنها المياد؟

إن لوحة الإطار المكانى هنا، وهى المليئة بمظاهر الفناء، عندما تنتهى باللون الأخضر للبركة التى يطل عليها

قصر المملوك الجميل، فإنما تعيد إلى الأذهان اللوحة الأولى فى «مقتل صبى» وتجعل من تضافر عناصر الوجود والعدم تكنيكا فنيا يستأنس الشاعر من خلاله الموت، وليس مجرد حلية تصويرية تزدان بها القصيدة.

وعندما يبلغ المشهد ذروته وترسم لحظة القتل الجماعى، فإن كل العناصر سوف تختلط؛ فالنار التى تأكل الخيوط ويطفئها المطر فى الصياغة النثرية سوف تتصالح مع هذه العناصر المضادة فتلتقى هى والخيوط والماء فى صورة واحدة ، والزغاريد التى تمثل لحظة فرح الميلاد تختلط بالعويل الذى ينعى الراحلين، وكأن صوت أبى العلاء يطل من جديد:

وشـــبـــيـــه صـــوت النـعى إذا
قـيس بصوت البـشـيـر فى كل ناد

وعلى هذا النحو تتشكل ضفيرة الذروة من عنصرى الوجود والعدم معا:

دخلوا القلعة ثم التفتوا فى بعض ريبة
فإذا بالباب يرتد هناك
وإذا صوت الجموع
صادر من خلف باب من هناك
«اطلقوا»
قالها قائد جند الأرناؤوط
«اطلقوا»
فالنار تهوى كالخيوط
كالمطر
زغردات مستريبة
تتردى بين أسوار وأبراج رهيبة.

*

إن رسم صورة الشهيد، وهى صورة تتكرر كثيرا فى شعر حجازى، يفتح الباب أمام شريحة التقاء الموت بالحياة أو استئناس الموت أو مخاطبة الموت الجميل. وهو امتزاج مهّد له قبل التراث الدينى وثبت صورته فى الوجدان خلال حديثه عن الشهداء فى مثل الآية القرآنية: «ولاتحسبن الذين قتلوا فى سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون، فرحين بما آتاهم الله من فضله ويستبشرون بالذين لم يلحقوا بهم من خلفهم» . والمزج هنا فى التعبير القرآنى لا يكتفى بمنح صفة الحياة للموتى فى جانبها المعنوى الذى يمكن أن يأخذ مفهوم دوام الذكر، ولكنه يخلع عليهم صفة الأحياء فى السلوك الحسى والمعنوى، فهم يرزقون عند ربهم يوما بعد يوم، والرزق يوحى بتوفير حاجات الخلية لكى تتاح لها مواصلة الحياة، وهم يستبشرون خلال تأملهم فى أحوال رفقائهم الذين لم يلحقوا بهم من خلفهم. ونحن نجد صورة الشهيد عند حجازى تستلهم هذا البعد الروحى وترسمه فى أكثر من مشهد، فهى حيناً تؤكده من خلال التركيز الفنى على صورة «النقيض المضاد»، دون أن تتحدث عن ملامح الصورة الأصلية التى تود إبرازها. وهى تود من خلال هذا أن تحدث خلخلة فى المفاهيم النثرية الشائعة، فإذا كنا نحن الذين لانزال على وجه الأرض، نعد «أحياء»؛ لأن الأنفاس تتردد فى صدورنا ، على حين يعد الذين واريناهم بطن الأرض «أمواتا» لأنهم توقفوا عن ممارسة حياتنا، فإن الصورة هنا تعمد إلى خلخلة أحد البعدين، فى لحظة المواجهة بينهما، فيصبح الأحياء هم «الموتى» عندما يتحدثون عن الشهداء، أو يواجهون أرواحهم. وفى قصيدة «الدم والصمت» من ديوان (لم يبق إلا الاعتراف) تواجهنا هذه النغمة فى محادثة الأحياء للجنود الشهداء:

نشيدكم يأتى إلينا عبر أحزان المدن
وعبر ريح الصحراء
كأنه طيف لفارس شجاع
دمعت عيونه على الهوى
فأشعلت دموعه الغيم وشقت القضاء
ونحن موتى نرهف السمع إلى نشيدكم
ندرك منه رجفة تلمع فيما ظل فينا من دماء

ثم نعود مثلما كنا.. سكونا فاجعا

فنسرع الخطو لكى ندرك مجلس العزاء

ونحن موتى لم نزل

نمضى لمجلس العزاء.

واللوحة هنا تسعى إلى تأكيد الهدف الشعرى والشعورى فى استئناس الموت من خلال الطريق المضاد. فإذا كانت حياتنا تلك التى نحياها فى رتابة وخمول وومضة يقظة خاطفة فى الدماء، يعقبها انسحاب، متراخ إلى مجالس العزاء، إذاكانت حياتنا ينبغى أن تسمى من الناحية الشعرية «موتا» ونحن من خلالها «موتى» ، فإن الحياة الجميلة تكمن فيما صار إليه هؤلاء الشهداء، حين ضحوا بالعرض من أجل الجوهر وبالزائف من أجل الصحيح.

وإذاكان الشاعر قد اكتفى هنا بتجلية «النقيض المضاد» لصورة «الحياة القبيحة» لكى تنعكس أشعتها السلبية إيجابا على صورة «الموت الجميل» ، فإنه يعود إلى تجلية «الجوهر المتميز» فى لقطة شعرية أخرى تحمل عنوان «أغنية طيار شهيد» حيث يتم الرصد فى مشهدين قصيرين متعاقبين للحظة انكشاف «الديمومة الخالدة» فى عين الطيار وهو يعبر الخيط الرقيق بين الموت والحياة:

أطلقت نارى.. وابتسمت للزئير

أطلقت نارى.. ثم قبلت الجراح

أطلقت نارى

كوكبى يهوى محطم الجناح

أما أنا.. فلم أزل أطير..

لم أزل أطير!

وهذه الطلقة التى عبر الطيار الشهيد من خلالها حاجز جاذبية الجسد هى التى جعلته يدخل فى مدار فضائى لانهائى طائرا لا يكف عن التحليق والطيران، وهى التى جعلت صوت الشاعر المنبهر بلقطة الموت الجميل يعلق فى خشوع:

يا ليتنى يا أيها الطائر ريش فى جناحك الكسير

يا ليتنى بعض الرماد من حريقك المثير

وهى لقطة تصل بفكرة استئناس الموت الى مدى شعرى بعيد.

وإذكان الطيار الشهيد قد اختار السباحة اللانهائية فى فضاء الضوء ، فإن الشهيد السورى فى قصيدة «شهيد لم يمت» قد رحل رحلة الوداع المؤقتة وسط مهرجان متدفق من نور المدائن، وخفقات الأجنحة البيضاء، وتلال البسمات البيضاء ، والتلويح بأذرع الوداع:

وجريح أنت فى الليل وحيد

وعلى البعد دمشق

نورها فى الأفق قلب

أبدى الخفق ناقوس يدق

نورها أجنحة بيضاء شدتها على الظلمة ورق

وانتزعت البسمة البيضاء من حمر الجراحات انتزاعا

ثم لوحت لها ، حركت فى الليل الذراعا.

ومن هنا ، فإن الجنازة تصير «عرسا» من خلال احتشاد الضوء واكتساء كل الأشياء المحيطة باللون الأبيض، لون البهجة والفرح ، فالنور أبيض والأجنحة بيضاء والبسمة البيضاء، وتختفى الألوان الأخرى فى قلب الأشياء فلا يعلن عنها. فالليل يوصف محايدا فلا يوصف بالسواد، وإنما ينخلع عليه ضياء دمشق لكى يحوله إلى بياض، وهو فقط يأتى هنا لكى يمهد لمناخ الوحدة والسكون. والقلب لا يوصف بالحمرة، وإنما يأتى هنا من خلال دلالاته الصوتية لا اللونية فهو يدق علامة على الحياة، وهذا الدق عندما يوضع تحت مجهر الصوت سوف يصير ناقوسا. وهكذا ، يسعى التكنيك الشعرى من خلال العين والأذن إلى أن يحول الجنازة إلى «عرس» ، لكنه انطلاقا من تكنيك شعرى آخر هو تكنيك» الجناس الناقص يتحول «العرس» فى آذاننا وأعيننا إلى «عرش» . وانطلاقا من هذا الموقف الأخير يتحول «الميت» إلى ملك يتربع على العرش ويتحول المشيعون إلى «رعايا» ، ويتحول المشهد كله فيلبس الموت هالة مهيبة جليلة:

كانت الشمس و كنا

فى طريق الشهداء

والهتافات على الأفواه نار

ونداء ودماء

وعلى الأكتاف نعش

كان عرس، كان عرش

أنت فيه ملك.. كنا رعايا

هاتفين.. الموت للطاغوت

والمجد لأرواح الضحايا

ومن خلال هذا التصور الشعرى لا يصبح الموت النبيل موازيا للحياة فقط، بل هو مواز للحياة الرفيعة التى ينبغى أن تكون تاجا لما سواها ، ولا يصبح الطريق الذى يجتاز حاجز الموت طريق الخط المستقيم الذى يتحرك فى اتجاه واحد من مرحلة الوجود إلى مرحلة العدم ، وإنما يصبح طريقا دائريا يسير على نمط التوالد فى شواهد الكون الكبير كدورات الليل والنهار والشمس والقمر والصيف والشتاء والنور والظلام، لاتختفى واحدة منها إلا لكى تتأهب لميلاد جديد ويدخل موت الشهيد عنصرا فى هذه الدورة الخالدة التى تستعصى على الفناء والتى يتشكل منها نسيج الكون ذاته:

أنت مثل النجم إن غربت حينا

شدك المشرق من غرب مدارك

أنت غصن

إن ذوت أوراقك الخضراء فصلا

فسترتد إلى فصل اخضرارك.

ولنتذكر أن لون الاخضرار الذى توج الصورة الأخيرة هو لون الحياة نفسه الذى توج اللوحة الأولى فى «مقتل صبى». وإذاكان الضوء قد لعب دور القطرة السحرية التى يتحول لحظة الاحتضار إلى عرس ، ومشهد العرس إلى مجلس العرش وشحوب الشهيد إلى هيبة الملك، فإن «الصوت» فى قصيدة أخرى يلعب دور النغمة المفتاح التى تحول لحظة عزف الموسيقى العسكرية ، حين يرتاح جثمان الشهيد على أرض الوطن، إلى لحظة تستيقظ فيها الأشياء من غفوتها وتمحى فيها الخطوط الفاصلة بين صور الموت وصور الحياة، وتجسد هذه اللحظة قصيدة «نوبة رجوع» فى ديوان (مرثية للعمل الجميل) وهو ديوان تكثر فيه قصائد الرثاء ويتبدى الموت خلالها فى مشاهد فنية متنوعة[1].

وتتمثل النغمة المفتاح فى العبارة الشعرية «كأن صوتا ما ينادى» وهى عبارة تتكرر ثمانى مرات فى مجرى القصيدة التى تبلغ سبعة وثلاثين بيتا؛ أى أن هذه العبارة وحدها تمثل نحو ٢٢٪ من أصوات القصيدة.

وعندما تفتح العبارة فى مفتتح القصيدة، تنبثق الحياة على التوالى فى أربعة مشاهد متوازية ، فأسراب الحمام تعود من وراء الأفق، وتلتقى فى هالة الضوء المحتضر لشمس المغيب لتعب منه آخر حسوة قبل أن تعود إلى مراقدها المؤقتة، والأرض تخلع عنها قميصها الذى احترق من وهج الحرارة فتولد الخضرة فى ظلالها.

وتنفث البراعم العطر فى ثنايا الريح التى كانت سجينة الوهج والتى تخف بعد ثقل فيخف معها إيقاع سنابل القمح وقطيع الغنم وأغانى الرعاة. والمشهدان الأخيران من هذه المشاهد الثلاثة ينطلقان من القيد إلى الحرية، على حين يتجه المشهد الأول من الحرية إلى القيد الاختيارى المؤقت، لكن المشاهد الثلاثة تدخل معا فى إطار نظام الدورة المستمرة بين الحركة والسكون ، والتى لا تجعل من أحد الجانبين عدما مطلقا ومن الآخر وجودا مطلقا، وإنما تجعل منهما معا حركة متساوية الجانبين فى الأهمية كحركة العلم الذى يرفرف فلا يتفاضل فيه أحد الوجهين أو أحد الاتجاهين، بقدر ما تحرك الرموز فيه المشاعر النائمة،كما تتم الذبذبة بين الموت والحياة فيكون كل منهما وجها للآخر:

كأن صوتا ما ينادى

فتعود من وراء الأفق دورة وتفترق!

كأن صوتا ما ينادى

تخلع الأرض قميصها الذى احترق

تخضوضر الظلال فجاة وتنفث البراعم

بخارها العطرى فى قلب السخونة

كان صوتا ما ينادى

تنهض الروح السجينة

دافعة أمامها حقول قمحٍ وأغانى وقطعان غنم

كان صوتا ما ينادى !

فيرفرف العلم

يمطر وحشة وحزنا وحنينا وسكينة

إن هذه النغمة المفتاح التى جاءت لكى تحيى لحظة غياب الشهيد تجعلنا نغيب ، نحن أيضا، لكى نفسح الطريق للمعالم الخالدة أمام أعيننا، والتى ينبغى أن نتساوى أمامها، نحن وهو، حضورا أو غيابا:

كان صوتا ما ينادى

نغيب نحن لحظة وتشرق المعالم

وعندما تشرق المعالم سوف نكتشف وجه الحياة الحقيقى الذى أهدته لنا روح الشهيد ، عندما اختارت لحظة الغياب المؤقت ، والدخول فى دورة الكون الخالدة التى قد تتساوى فيها الأعراس والمآتم:

كان صوتا ما ينادى

تنصب الأعراس والمآتم

كان صوتا ما ينادى

فيجيب : يا بلادى ! يا بلادى! يا بلادى.

وكأننا نسمع من جديد رجع صوت أبى العلاء يخاطب حمائم الأيك :

ثم غردن فى المآتم واندبن

بشجو مع الغوانى الخراد

وإذا كان استئناس الموت دفع الشاعر لكى يتجاوز الأعراض وينفذ إلى الجواهر وهو يرقب وداع الراحلين من زاوية الدورة الكبرى للحياة فيخفف من ملامح الوجه القبيح المتوارث للموت، أو يكشف حتى عن بعض قسمات الوجه الشاحب النبيل له، فإن الزاوية تختلف قليلا عندما يعمد الشاعر إلى رثاء الأماكن والبلدان وإلى رصد صورة الموت وهو يدب بخفه الثقيل بين أرجاء المعالم التى شهدت صخب الحياة لآلاف الأجيال، ويستطيع الشاعر هنا أن يخاطب شعورا جمعيا تعود تراثه الطويل أن يعزف آلاف الألحان على هذه النغمة سواء فى رثاء المدائن و الممالك أو فى الوقوف على الأطلال التى تمثل أقدم تقليد فنى عرفه تاريخ الشعر العربى.

فى قصيدة «بكائية لبلاد النوبة» تتبدى صورة شبح الموت الثقيل وصورة الصمت والخواء الذى حل بالبلاد، وهى صورة تنتزع مفرداتها من حقول مضادة للحقول المتوقعة فى البنية النثرية لمثل هذا الموقف. فإذا كنا نتوقع للوهلة الأولى أن تنسج الصورة المحزنة للخواء من خلال رسم الأماكن التى خلت من الضحكات المجلجلة التى كانت تعمرها والتى علاها تراب الإهمال والنسيان فاتسخت جنباتها، فإن الشاعر يلجأ إلى نقيض المتوقع؛ فيبكى الدور لأنها خلت من بكاء الأطفال وحرمت من غبار الحياة:

لم يتركوا شيئا هنا

فالدور خاوية كأن لم تبك فيها طفلة

أو يشتعل فيها غرام

ونظيفة فكأنها اغتسلت لتدخل عالما

خلف الغمام.

ومن خلال المنظور نفسه، تبدو لمحات ظلال الفلاة وتراتيل المعابد من اللمحات المفزعة ؛ لأنها ظلال روح المكان الأخروى الدالة على اختفاء روح المجاهدة فى المكان الدنيوى الحى:

وكأنما صارت لها روح المكان الأخروى

قبر ظليل فى فلاة

أو معبد ناء تهوم فى زواياه صلاة.

إن روح الحياة الشاحبة تمتد إلى كل ملامح اللوحة لتى ترسم للبلاد التى هى على وشك الموت غرقا، وتختار لعناصر الضرورية للحياة. وقد صورت خلال رسم اللوحة لها حظة من لحظات ضعفها وشيخوختها، أو قد فرغت من لروابط التى تشدها إلى أهدافها فأصبحت طاقة تدمر نفسها ى نهاية المطاف. هاهى صورة الشمس أقوى رموز الحياة وقد سمت فى لحظة شيخوختها بلونها البرتقالى الباهت وهى شرفة على شط المغيب توشك على الغرق ولا يبقى بها إلا مق:

لم يتركوا شيئا

سوى الشمس التى وقفت على شط المغيب

تكسو منازلهم بلون برتقالى غريب

كلما أمعنت فيه

أحسست أن به رمق

وكأنما خلف المغيب الخانق المصفر شيء يستغيث

والناس يلتقطون تحت شعاعه صور الغرق

وهاهى صورة الرياح القوية العاتية عندما ترسم فى حظة الإشراف على الموت لا ترسم ضعيفة واهنة ، وإنما سم مكتملة القوة والعتو . ولكنها فقدت الروابط مع الحياة، هى لم تعد تدفع شراعا ولا توقد نارا ولا تهب أنفاسا ولا جاوب مع أحياء تقاومهم ويقاومونها وتنظمهم وينظمونها. من هنا، فقد فقدت الرياح هدفها وعقلها وأصبحت تتحاور إلامع الجدران الخاوية وترتقب الغرق الوشيك:

لم يتركوا شيئا هنا..إلا الرياح

جنية البحر التى قد خلفوها فدية للنهر

تبكى فى انتظار مصيرها

تمشى على الجدران مسدلة الوشاح

وتظل تسعى بين قريتها وبين النهر

تنظر كيف ترتفع المياه

وتضيق أبواب النجاة.

إن صورة الموت هنا غير مستأنسة ؛ لأنها لا تتعلق بالخلايا المتغيرة التى تحل محلها خلايا أخرى كيلا يختل التوازن، ولكنها تتعلق بالكيانات الثابتة التى إذا التهمها الموت، فإنما يلتهم من جسد الوجود ذاته قطعة لا تعود.

إن هذه الروح هى الروح نفسها التى تسرى مرة ثانية فى القصيدة المطولة «مرثية العمر الجميل» التى ترثى طموح جيل بأكمله تآزر، فى بناء طموحه، الملك والمغنى أو القائد والشاعر ووضعا شموخ «قرطبة» فى التاريخ القديم نصب أعينهما ، ولم يدركا أن كثيرا من عناصر الإحقاق تسعى بهما نحو قاع «غرناطة» ومصير السقوط.

ولم يكن من الممكن أن ترسم صورة الموت مستأنسة هنا ، ولكنها تأتى واضحة وضوح كلمات المغنى التى يخاطب بها الملك فى أعقاب السقوط:

هذه آخر الأرض

لم يبق إلا الفراق

سأسوى هنا لك قبرا

وأجعل شاهده مزقة من لوائك

ثم أقول سلاما

زمن الغزوات مضى. .والرفاق

ذهبوا، ورجعنا يتامى.

الهامش:

١) قدمنا من قبل تحليلا فنيا مفصلا لإحدى هذه القصائد «مرثية لاعب سيرك» فى كتابنا: النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٨٨.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب